جامعة تونس
كلية الآداب بمنوبة
قسم العربية

الفن الروائي عند جبرا

رسالة لنيل شهادة التعمق في البحث

إعداد: مصطفى مدايني — إشراف: الأستاذ توفيق بكار

السنة الجامعية 91 - 1992

المقدّمة

إنّ موضوع بحثنا ينحصر في دراسة الفنّ الرّوائيّ عند جبرا وهو أديب فلسطينيّ معاصر أثرى المكتبة العربيّة بأعمال متميّزة ومؤلّفات عديدة استرعت انتباهنا وأثارت فينا حبّ الكشف والتطلّع (1) ، خاصّة أنّ هذه الأعمال القصصيّة قد سلكت مسلكا تراءى لنا جديدا في الكتابة . فركزنا بحثنا على :

- "صراخ في ليل طويل" : وهي رواية ألّفها صاحبها بالانكليزيّة سنة 1946 وترجمها ونشرها سنة 1955 .

- "السّفينة" : وهي رواية ألّفها جبرا في الستينات ونشرت سنة 1970 .

- "البحث عن وليد مسعود" : وهي رواية ألّفها صاحبها في السبعينات ونشرت في طبعتها الأولى سنة 1978 .

- "الغرف الأخرى" (2) : وهي رواية كتبها جبرا في بداية الثمانينات ونشرت سنة 1986 .

ولم ندرج في هذا البحث الأعمال التالية :

- صيّادون في شارع ضيّق : وهي رواية ألّفها جبرا في بداية الخمسينات باللغة الانكليزيّة ونشرت سنة 1960.ثمّ ترجمها محمد عصفور،وهو من تلاميذ هذا الأديب،إلى اللغة العربيّة وصدرت سنة 1974 . وقد دفعنا حرصنا على اكتناه الفن الرّوائيّ عند جبرا إلى عدم درس هذا الأثر إذ أنّنا نعتبر الترجمة إعادة خلق للعمل . ومن ثمّ عرجنا عليها أحيانا دون الغوص في تحليلها . فاكتفينا منها ببعض الإشارات القيّمة التي ارتأينا توافقها مع رؤية جبرا الدّفينة لهذا الفنّ .

- "البئر الأولى" وهي عمل إبداعيّ يتّسم في معظمه بسمة السيرة الذاتيّة ولهذا السبب ارتأينا اعتمادها في فهم أعمال جبرا الرّوائيّة . فكانت لنا بمثابة الدليل أو المنارة في مزيد الفهم والغوص في خوافي النصّ الرّوائيّ عند جبرا .

- "عالم بلا خرائط" : وهي رواية ألّفها هذا الأديب معيّة عبد الرحمان منيف . ممّا دفع بنا إلى الإشارة إليها من حين إلى آخر دون التعمّق في دراستها . فهدفنا هو كشف خصائص الفن الرّوائيّ عند جبرا .

وقد اعترضتنا ، خلال هذا البحث ، صعوبات جمّة تتمثل خاصّة في :

1 - تحديد الفن الرّوائيّ عامّة : وقد اعتمدنا ، لتذليل هذه الصعوبة الكبرى ، على

---

(1) كان ذلك منذ بداية السبعينات وقد صدرت رواية "السّفينة" .
(2) اختصرنا عناوين الروايات كما يلي : صراخ ، السّفينة ، البحث ، الغرف .

مراجع عامّة تناولت بالتحليل هذا الفنّ . وهي مراجع باللغة الفرنسيّة حاول أصحابها استكناه جوهر هذا الفنّ ويجدر بنا في هذا السياق أن نذكر بصفة خاصّة كتاب باختين الموسوم بـ"جماليّة الرواية ونظريتها" (1) حيث تمكن المؤلّف من تحديد ماهيّة الرواية عبر تطوّرها الزمنيّ . وكذلك مؤلّف "عالم الرواية" (2) الذي به استطاع بورنوف وأوياي الولوج إلى الكون الرّوائيّ باعتباره عالما كثيف الرؤى . وتمكنّا بذلك من كشف الخصائص الدفينة لجنس القصص . أمّا قولدمان فقد انطلق من رؤية لوكاتش لربط العلاقة بين بنية الرواية والواقع الاجتماعي . وقد جاء مؤلّفه الموسوم بـ"نحو تفسير اجتماعيّ للرّواية" (3) تحليلا ضافيا يبرر العلاقة بين هذا الجنس والأطر الاجتماعيّة . وإضافة إلى ذلك ، فإنّ كتابات بروب وبارط وتودوروف وجنيت وبولاي (4) أوضحت أمامنا السبل وساعدتنا على تخطي بعض الصعاب .

ويستقي ممّا سبق أن أهميّة الفن الرّوائيّ يتمثّل في نوعيّة هذا الجنس . فالرواية نمط من الكتابة أضحى في عصرنا مستقطبا لكلّ الأشكال الأدبيّة ، بله الفنون (5) . ولعلّ هذا الانفتاح على الفنون جعل من العمل الرّوائيّ الجنسَ المصوّر للواقع تصويرا يكاد يتطابق ، عند البعض ، مع حركة المجتمع ، ممّا حدا ببعض المنظّرين ، إلى إيجاد علاقة وثيقة بين فنّ الرواية والبنى الاجتماعيّة . فالرواية ملحمة الطبقة البورجوازيّة "يقوم بها فرد إشكاليّ بحثا عن قيم أصيلة في عالم متدهور" (6) .

إنّ الرواية من الأشكال المتولّدة عن تطوّر المجتمع . فهي تعبير عن الواقع الّذي يعيشه الفرد . ومن ثمّ ذهب البعض صراحة إلى القول بأن فن "القصّ" شيء كالمطلق يكتفي بنفسه ويقوم بذاته في شبه استقلال عن المؤلّف والسياق،وذاته نسيج مكثّف من العلاقات بين العلامات" (7) . فهو شبكة من الخيوط المتواشجة متكوّنة من علامات موزعة توزيعا منظما يجعلها على صلة وثيقة ببعضها البعض . وقد ارتبط هذا المذهب بالنصّ ، ولذلك كانت القصّة عند أصحاب هذا المذهب نسيجا لغويّا يكتشف ذاته عبر ذاته .

(1) L'esthétique et la théorie du roman.

(2) L'univers du roman.

(3) "Pour une sociologie du roman"

(4) انظر قائمة المراجع في نهاية البحث .

(5) ر. بورنوف وأوياي "عالم الرواية" ص 21 .

(6) ل. قولدمان ـ "نحو تفسير اجتماعي للرواية" ص 23 .

(7) المنهج النصاني في تحليل القصص ـ من دروس الأستاذ توفيق بكار سنة 79-1980 .

وإن اعتبر أصحاب المذهب الاجتماعي علاقة بنية الرواية بحركيّة المجتمع ، وإن ذهب الهيكليون إلى اعتبار القصّة شبكة من العلاقات وضربا من النسج اللغوي ، فإنّ أصحاب النظرة التقليديّة يرون الرواية من "أكبر الأنواع القصصيّة ، وهي ترتبط بالنزعة الرومنطيقيّة والفرار من الواقع وتصوير البطولة الخياليّة وفيها تكون الأهميّة للوقائع" (1) وهي في نظر هوياي "من قصص المغامرات العاطفيّة المكتوبة بنثر فنّيّ ، إفادة للقارئ وإمتاعا له" (2) . فالهدف ، وفق هذه المدرسة ، هو التركيز على مضمون الرواية الوعظي ، فهي متابعة للوقائع الأخّاذة من أجل نشوة القارئ فينفعل ويتعلّم .

وفي كلّ الحالات ، فإنّ الرواية عند هذه المدارس لا تعدو أن يكون مبدؤها "خبرا وخطابا" (3) . والخبر هو الموضوع المطروق به تعرف الأحداث وتحدّد الأشخاص وتستبين الأشياء ويفقه الواقع . أمّا الخطاب فهو التلفظ والنسيج اللغويّ الذي منه يتكوّن النصّ وبه يكون . وهو في النهاية يمثّل الرسالة (4) التي يتوجّه بها باث مّا إلى متقبّل متشوّق كي يستوعب الرّسالة ويكتشف مضانها .

إنّ هذا التحديد الذي نقدّمه باقتضاب يبقى منقوصا . فهي تنظر يصل حدّ التجريد الذي قد يخلّ بمسعى التحديد . ولعلّ ذلك ما حدا ببعضهم إلى الاعتراف : "يلوح لي أنّ النظريّة [هي] أبغض شيء للرواية" (5) . ولا غرو في ذلك فهي جنس من الكلام ينفلت عن كلّ أشكال التقنين والتحديد . وهذا ما أدّى بنا إلى الاعتماد على النصّ ذاته من أجل إجلاء خوافيه وكشف دواخله . فالرّواية نصّ . والنصّ جوهر مكنون يستدعي الغوص فيه والبحث الدقيق المتأنّي .

لقد مكنتها هذه المراجع العديدة من عدّة اكتسبناها بعد مران . ولا ننكر في هذا المجال، الكتب النقديّة العربيّة التي ركز فيها أصحابها على دراسة أعمال قصصيّة محدّدة ، فكانت بالنسبة إلينا منارة اهتدينا بها .

إلاّ أنّ ذلك لم يكن ليسهل مهامنا أو يزيح عنّا عناء البحث . ذلك أن الموضوع المقترح مرتبط بنصّ محدّد لأديب متميّز لكنّه "مغبون" . ومن ثمّ كان اهتمامنا بما كتب حول جبرا عامّة وفنّ القصّ عنده خاصّة .

---

(1) عزالدين اسماعيل "الأدب وفنونه"- ص 199 .
(2) مقولة كتبها د. هاياوي سنة 1670 ووردت في كتاب : "عالم الرواية" ص 22 .
(3) الخبر : L'histoire . الخطاب : Le discours .
(4) الرسالة : Le message .
(5) ج. هاربرين "نظرية الرواية" ترجمة : محي الدين صبحي ـ ص 131 .

2 - فنّ الرّواية عند جبرا :

إنّ الدراسات التي تناولت أدب هذا المثقف الموسوعي كانت ضئيلة بله منعدمة ، إذا ما فورنت بما أنتج في عديد الاختصاصات . ويمكن حصر هذه الدراسات ـ على قلّتها ـ ونصنيفها كالتالي :

أ ـ الدراسات الحرّة : (1) وهي في شكل مقالات صحفيّة في الجرائد والمجلات السيّارة ، وحظّها من الإفادة ضئيل إن لم نقل معدوما ، وهي من ضمور القيمة ممّا لا يتعدّ بها ، لأنّها لا تعدو أن تكون مجرّد خواطر وسوانح من فيض الخاطر محكومة بالنقد الإعلاميّ هدفها التعريف وملء الفراغ . وأبرز شاهد على ذلك مقال سمير اليوسف حول رواية "الغرف" (2).

إلاّ أنّنا نقرّ أنّنا عثرنا على بعض المقالات القصيرة من حيث عدد صفحاتها ، تنبّه أصحابها إلى بعض النواحي الهامّة في فنّ جبرا الرّوائيّ . نذكر على سبيل المثال ما يلي :

ـ البحث وسويعات الشكل الموسيقيّ لأسعد محمد علي (3) .

ـ تكثير المنظور الاجتماعيّ في "البحث" لفخري صالح (4) .

ـ مفهوم "الرّوائيّة" داخل النصّ الرّوائي العربيّ لمحمد عزالدين التازي (5) .

فالأوّل نعطن إلى التنويع الموسيقي في رواية "البحث" ، والثالث كشف روائيّة الرّواية في نصّ ساهم فيه جبرا نعني "عالم بلا خرائط" . أمّا الثاني فإنّه تفطن إلى تعدّد الأصوات في رواية "البحث" ، إلاّ أنّه اتّخذ موقفا مناقضا لهذه الرّؤية ، ولم يستطع بالتّالي استبطان خوافي النصّ ليصل إلى احتفاليّة هذا الأديب عبر أعماله الرّوائيّة .

ب ـ مقالات كتبها نقّاد عرضوا لكتابات جبرا أو لبعضها في مجمل أبحاثهم وتناولت بالدّرس فنّ جبرا القصصيّ . ويمكن تصنيفها إلى :

1 - مقالات سطحيّة لم يسع أصحابها إلى فهم مقاصد الكاتب ، بل إنّ أحدهم لم يكلّف نفسه مشقّة البحث والدّرس ممّا جعله يخلط خلطا شنيعا بين رواية وأخرى" (6) .

---

(1) عددها (18) .

(2) انظر : قراءة في رواية جبرا : "الغرف" : استحالة الاتصال بين النصّ والواقع" الأفق ع 278 ـ س 9 ـ ص ص 42-44 .

(3) انظر الأقلام ع 1983/1 ـ ص ص 30-40 .

(4) الأفق ع 218 وع 219 لسنة 1988 ـ ص ص 44-46 .

(5) "الوحدة" ع 49 ـ أكتوبر 1988 ـ ص ص 96-112 .

(6) السيد حامد النساج ـ "بانوراما الرّواية العربيّة الحديثة" ص 140 وما بعدها وقد خلط الناقد بين رواية "صراخ" و"صيّادون" .

2 - مقالات جادّة تناولت بالتحليل بعض روايات جبرا ، إلاّ أنّها لم تتوصّل إلى احتفاليّة هذا الأديب ونذكر على سبيل المثال :

- "تجربة البحث عن أفق" لإلياس الخوري

- "فلسطين في الرّواية العربيّة" لصالح أبو اصبع

- "الرّؤيا المقيّدة" لشكري عيّاد .

وهذه المقالات على ما أسدته بعضها من لطيف الإشارات وطريف النقود ، فغرضها ليس غرضنا ، وحديثها ، في هذا الباب ، مغاير لحديثنا . فإذا ما استثنينا نقد كلّ من :

- "الرواية في العراق" لنجم عبد الله كاظم

- "تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام 1870-1967" لابراهيم السعافين

- صورة الفلسطينيّ في القصّة الفلسطينيّة المعاصرة لأبي الشباب .

فإنّ هذه المقالات تحتاج إلى مزيد القول على ما قيل وبعضا من التعديل والتكميل .

فـأسّ الفنّ الرّوائيّ عند جبرا يقوم على "تعدّد الأصوات" ، فهذا الأديب يحتفل بالعالم (1) ويعبّر عن ذلك بكلّ صدق وأناة عبر رواياته الّتي تحمل في ذاتها التعدّد الّذي بدأ معه يطغى على الرواية العربيّة بعد أن فرض نفسه على الرواية الغربيّة (2) .

3 - الدراسات الخاصّة :

ونعني بها الكتب المفردة الّتي عرضت على وجه التخصيص إلى أعمال جبرا ، وهي على ندرتها لم تبلغ عمق النصّ ، ولم تخل من الاستعراض البسيط . فدراسة الفنّ القصصيّ عند جبرا لعلي الفزّاع (3) توصّلت إلى حقيقة هامّة في مجال تحليل شخوص الرواية إلاّ أنّ الباحث لم يتمكّن من الوصول إلى "احتفاليّة" هذا الرّوائيّ ، فهذه الشخوص ، لفلسطينيتها بالخصوص ، كانت مدعوّة إلى الاحتفال بالعالم ، ولا غرو في ذلك فمن ورائها نجد كاتبا فلسطينيّا واعيا بحقيقة الفرد التائه ، فعبّر عن ذلك الشوق الكبير الّذي يهزّ منه الكيان ، فإذا هو محتفل بعالم يناصبه ، بطبيعته ، العداء .

---

(1) لجبرا كتاب نقديّ ألّفه باللغة الانكليزيّة يحمل عنوان : "تمجيدا للحياة" وله مقال بعنوان : "احتفال بكلّ ما هو حيّ" انظر : "تأمّلات في بنيان مرمري" - ص ص 66-70 .

(2) م. باختين "شعريّة دوستويوفسكي" - ص ص 147-261 .

(3) علي الفزّاع - جبرا ، دراسة في فنّه القصصيّ" 222 ص .

أمّا مؤلّف عبد الله الصالحي الّذي أفرده لرواية "البحث" (1) فإنّه كشف عمق تجربة جبرا الفنيّة وتحسّس الصعوبة الكامنة في أعمال هذا الكاتب . وقد حاول الباحث أن يستنسق مداليل هذه الرواية إلاّ أنّه لم يستطع استكناه باطن النصّ لكشف مضانّه فلم يبلغ جوانبه . ولذلك جاء بحثه تحليلا يغلب عليه التركيز على المضامين دون فضح فنيّة الشكل . وبالتالي كشف "روائيّة" الرّواية في هذا العمل . ولهذا السبب لم يتفطّن إلى احتفاليّة هذا الأديب الطاغية .

ولعلّ وقوف هذه البحوث دون بلوغ مطمحها في التعمّق سببه الاستغناء عن اللقاءات التي أجريت مع هذا الأديب والمقالات التي ألّفها والمحاضرات التي ألقاها (2) . وفيها درس الأدب عموما والرّواية خصوصا . وقد كانت هذه اللقاءات والمقالات خير معين لنا حتّى نلج عالم جبرا الرّوائيّ . وكان المنهج الّذي اتّبعناه خير مساعد لنا قصد بلوغ باطن النصّ وخفيّه.

المنهج :

لم يكن من السّهل التوصّل إلى هذا المنهج . فقد ألمّ بنا ضرب من الضياع شعرنا به إبّان اختيار الموضوع ، ونوع من القلق انتابنا عند الشروع في الدّراسة . فهذا الأديب مثقّف متعدّد الجوانب ، فهو "آخذ من كلّ شيء بطرف" . ومن ثمّ برزت أمامنا مشكلة بدت لنا من الصّعوبة بمكان ، فبأيّ المناهج نلج هذا الإنتاج ، وبأيّ السبل نتوسّل للوصول إلى خبايا النصّ الجبرائيّ ؟ هل تنفع الدراسة النفسيّة أو الاجتماعيّة أو الشكليّة ؟ وإلى أيّ مدى يمكن لهذه المدارس أن تتعمّق هذه الآثار ؟ ثمّ هل بالإمكان التوصّل إلى كلّ الخصائص الدّفينة في النصّ إن نحن اقتصرنا على أحد هذه المذاهب ؟ ثمّ ألا يكون مجحفا بحق النصّ إن نحن التزمنا باختيار مدرسة معيّنة فنخطئ مرّتين : أن نجنح إلى نوع من الإسقاط ، فنحمّل النصّ أكثر ممّا يحتمل من ناحية ، أو نغفل عن بعض الرؤى التي لا يمكن التفطّن إليها ، إذا اتّبعنا دراسة أحاديّة من ناحية أخرى ؟ فـ"للنصّ حدود وإمكانات لا يمكن تجاوزها مهما كان المنهج المتّبع وتحميله ما يفوق طاقته ليس إلاّ إسقاطا من قبل الناقد لآرائه الشخصيّة يصبح بها النصّ وسيلة سهلة يروّج بها الناقد مواقفه من قضايا عصره . وبذلك يصبح شريكا للمؤلّف في عمليّة الإبداع وينقلب تحليله بدوره إلى موضوع تحليل يندرج في نقد النقد فيقارن ناقد النقد بين البعد الحقيقيّ للنصّ والبعد الّذي أكسبه إيّاه الناقد ويجعل كلّ شيء في نصابه. . ." (3) .

---

(1) عبد الله الصالحي "البنية والدلالة في رواية "البحث" - مرقون - 179 ص .

(2) انظر قائمة المصادر والمراجع في خاتمة البحث .

(3) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص 69.

وقد كان لزاما علينا أن نستبين منهجا يقينا شرّ الإسقاط ويعيننا في نفس الوقت على استجلاء خوافي النصّ . ولم يتمّ ذلك إلاّ عندما اكتشفنا أهميّة القراءة الشموليّة التي بإمكانها "الإحاطة بجميع أبعاد [الآثار الأدبيّة] وملابساتها" وهي "عمل شاق يقتضي الإلمام بالعديد من العلوم الإنسانيّة التي لها صلة بأصوات النصّ الناطق" (1) . فهذه القراءة هي التي تبحث عمّا يجعل النصّ خليقا بالدّراسة . وبالنسبة إلينا دعتنا هذه النظرة إلى استبطان "روائيّة" الرّواية الجبرانيّة . وهي تلك الخصائص التي بها تكون الرّواية رواية . وقد كان كشفنا لبواطن هذه الآثار لا واحدة واحدة وإنّما في تطوّر هذه الرباعيّة الزمنيّ (2) . ونحن نعلم "أنّ الأثر الأدبيّ لن ينقذه من غائلة الزمن أو يجعله خليقا بالقراءة ما فيه من عقائد يتشبّث بها المؤلّف بل ما فيه من ميزة العمق وجودة النسج اللّتين يتّسم بهما خيال المؤلّف وتفكيره" (3) . وذلك ما يجعل هذا الأدب أدبا كونيّا ففيه "تتظافر أربعة عناصر هامّة فتنشئ أدبا كونيّا ذا إشعاع عالميّ هي : ـ استلهام الذات ـ الانطلاق من قضايا المحيط الذي يعيش فيه الأديب ـ البعد الإنسانيّ ـ القيمة الفنيّة . فهذه العوامل متظافرة هي الّتي تخلق أدبا أصيلا قويّ الإبداع" (4) .

إنّ هذا المنهج المعتمد على القراءة الشموليّة ، دعانا بالضرورة إلى الاهتمام بالنصّ ، فمنه المنطلق وإليه العود . ففي كلّ نصّ يجد الباحث الفطن بهجته . ويكفي أن يتمعّن في شعاب هذا النسيج اللغويّ لكي نستشف شبكة من النظم هي الّتي تلهم النصّ فرادته وتميّزه . وكلّما توصّل الباحث إلى كشف "الدلالة المميّزة" (5) للنصّ ، يكون ، بلا شكّ ، قد بلغ عمقه وخوافيه المستترة ، عندئذ تسطع أنوار النصّ وتتّضح زواياه .

<u>مراحل البحث</u> :

إن التزامنا بهذا المنهج دفعنا إلى الاطلاع المتأنّي على هذه النصوص ، لكي نستشفّ جوهر نظامها ، وأسّ "روائيتها" .

---

(1) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص 70 .
(2) نقصد الزمنيّة : Diachronie .
(3) انظر مقال : "الأدب والرأي" - مازليت - "الأديب وصناعته" ص 84 .
(4) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص ص 8-9 .
(5) Pertinence : وهي من ترجمة حمادي صمود . انظر مقاله : "النور في شعر مصطفى خريف" ـ الحياة الثقافيّة ـ ع 11 ـ 1978 ـ ص 90 .

وقد قسمنا البحث إلى أبواب خمسة ، فبدأنا بدراسة "منطق الأحداث" لنستشفّ خصائصها العامّة . ثمّ عرّجنا ، في باب ثان على الفضاء الرّوائيّ لكي نكتنه مميّزات عنصريّ الزمان والمكان . ثمّ تطرّقنا ، في باب ثالث ، إلى الشخصيات . وحلّلنا في باب رابع خصائص أسلوب هذا الأديب . ثمّ ختمنا ، كلّ ذلك ، بباب خامس ، تناولنا فيه بالدراسة دلالات هذه الروايات.وفيه كشفنا سمات الواقع الّذي صوّره جبرا ومنابع رؤيته الّتي كانت الدافع لإنتاج ما أنتج ، وخلصنا لرحلة جبرا الثامنة وهي تحدّد مميّزات عالم هذا الكاتب الرّوائيّ .

وقد عمدنا في دراستنا هذه ، إلى استشفاف إبداع جبرا من خلال رؤية جبرا ذاته . وأعاننا في ذلك ، كما أشرنا سابقا ، مؤلّفات هذا الأديب النقديّة وترجماته العديدة ، إضافة إلى بعض اللقاءات القيّمة الّتي أجراها معه بعض الأدباء النقّاد . وقد كانت لنا معه لقاءات متعدّدة خلال السنوات الأخيرة كان لها الأثر البالغ في بلورة هذا البحث .

وقد حرصنا خلال هذا المبحث أن نتعمّق في التحليل مرتبطين بالنصوص غاية الارتباط . ومن ثمّ انسقنا إلى بعض الاستعراض ، وذلك لأنّنا إزاء رباعيّة روائيّة ذات مضامين مختلفة وبني وإن تبدو كما سنرى منخرطة في نوع من النمطيّة الواحدة ، على شيء من التمايز . وهذا أمر دعانا إلى نوع من التجزئة في التحليل دون إهمال الخيط الرابط بين مختلف هذه الأجزاء . فروايات جبرا من هذه الناحية كالحقيقة واحدة والسّبل إليها مختلفة .

مقاصد البحث :

ينطلق البحث وينبع من قناعة أساسيّة هي أنّ هذا الأديب "المغبون" لم ينل حظّه من الدّراسة ، وهو الأديب الموسوعيّ الّذي ساهم مساهمة فعّالة في تجديد الأدب العربي ، بل إنّنا نعتبره من الرّوّاد الّذين ساهموا في إدخال الأدب الاحتفالي في فنّنا القصصيّ .

وللبحث مطمح آخر ، إضافة إلى ما سبق يتمثّل في السّعي لفهم الواقع العربيّ في ضوء أديب فلسطينيّ يحمل بين جوانحه رؤية إنسانيّة كبيرة تصوّر الحقيقة المأساويّة ، عارية من كلّ الشّوائب . ولعلّنا بهذا نساهم فيما درجت عليه كلّيّة الآداب من أعمال تهدف إلى دعم مسيرة النقد العربيّ الحديث الّذي عليه المعوّل في كلّ فهم وتفصّ لاستشراف المستقبل وبناء واقع عربيّ جديد أساسه سبر الباطن وفهم الكنه ، وبالتالي.. الكشف الحقّ .

الباب الأوّل : منطق الأحداث :

- تمهيد
- الفصل الأوّل : النار والجوهر أو "رواية" الرواية
- الفصل الثاني : البداية والنهاية : بين مدّ الحريّة وجزر الطوفان
- الفصل الثالث : الذروة و جدليّة الصراع أو على أعتاب "المن والحلم والفعل"
- تعقيب .

الفصل الأول :

"النار والجوهر" أو "رواية الرواية"

1- العناوين

2- الرواة

3- شبكة القص أو رواية الرواية

تمهيـــد :

النار والجوهر كلمتان تقتربان إلى حدّ الترادف وتبتعدان إلى حدّ التضاد وقد جمع بينهما جبرا في كتاب له وسمه بـ " النار والجوهر "(1) وقد ارتأينا أن نسم هذا الباب الأول من دراستنا للفن الروائي عند جبرا بـ " النار والجوهر " لما لهذا العنوان من التماهي مع ما نذهب إليه في شأن منطق الأحداث في روايات جبرا . فسبيل هذا الكاتب في أعماله الإبداعية التّوافق الكلي بين منظوره النّقديّ وتطبيقه الإبداعيّ . ولئن فسّر جبرا مفهومه الخاصّ للنار والجوهر ، فإنّنا لن ننطلق من تحليله لهذين المفهومين ، وإنّما سنعطي تحديدنا الخاصّ لهما ، لكي نستوضح ، بعد ذلك الوسائل الرابطة بين هذين العنصرين ومسار الأحداث في نصوصه القصّصية وخطابه السرديّ .

لقد قلنا ، في بداية هذا التمهيد ، إنّ " النّار والجوهر " كلمتان تتماهيان إلى حدّ الترادف وتتباعدان إلى حدّ التّضاد . ولا غرو في ذلك ، فالنّار تعني الضياء ، وهي السمة ، كما أنّها تدلّ على الرأي . فالنّار هي المشعل المنير للظلمة ، وهي الضياء الذي يسمح بالرؤية . فتكون بذلك مولّدا للرّأي الحصيف والفكر النيّر النّابه. والنّار ، أيضا هي الّتي تسم فتميّز .أمّا " الجوهر "(2) أو الجوهرة فهو كلّ حجر يستخرج منه شئ نافع . ويقال " جوهر فرد " "للموجود القائم بنفسه ويقابله العرض" . فالجوهر الفرد كلّ لا يتجزّأ ولا يقبل الانقسام وهو بذلك يدلّ على مدى شفافيته وصفائه ونقاوته .

ويبدو أن العلاقة بين النار والجوهر تمتدّ بين قطبين متناقضين ، فالنار ضياء منير إلاّ أنّها قد تشتدّ فتخلق السّواد والغشاوة في العين . وهنا يكمن سرّ التّضاد والتكامل ، سرّ اللقاء والوفاق أو التباعد والافتراق . فالنّار ضروريّة للوصول إلى الجوهر ، والجوهر سرّ مكنون لا يُدرك إلاّ إذا توسّل إليه المرء بالنّار . وكلّما كان الاقتراب من الجوهر بالصّهد والحرق والصّهر والصّقل بدأت الغشاوة في الظهور ، فإذا النار دافقة والجوهر مطلب صعب المنال .

---

(1) جبرا " النار والجوهر (دراسات في الشعر) " .

(2) ابن منظور " لسان العرب " مادة " جوهر " .

إنّ " النّار والجوهر " في سطوريا مفهوم يمكّننا من ولوج عالم حمرا الرّوائيّ حتى بأس ندفق أحداثه وتوارد سرده وصوره ، فالنّار ، عندنا ، محكّ للفهم ، ومسلك للبحث ستجلي لنا منها وعبرها مراحل ثلاث تنتهي كلّها بجوهر به نتوصّل إلى مدار الرّوايات ومضمونها الباطنيّ الدافق .

وحقيق بنا أن نسعى إلى فهم كوامن النّص بالانطلاق ، في مرحلة أولى ، من تحديد لظاهر عناوين النصوص لنلج خوافيها . ثم نمرق بعد ذلك ، إلى مرحلة ثانية، سنكشف فيها خصائص الرّواة ونوعية سردهم لنصل في مرحلة ثالثة ، إلى الكشف عن شبكة القصّ ونسيج الحكي . و " بالنار " و"الجوهر" سيتراءى لنا حمرا في سفوره الحميميّ،وقد استُدلّ عليه بنصّه على نصّه،وبكلامه على كلامه . فنبلغ المراد ونستقصي الخفيّ . وستكون معاشرتنا لمؤلّفاته المتعدّدة ، ومعرفتنا الدقيقة لمناهجه ، خير دليل لنا ، على الغوص في دافق خطابه ، ونقصّي باطن عباراته .

العنوان الأول : صراخ في ليل طويل :

إنّ عنوان الرّواية ورد جملة اسمية جاء " المسند إليه " فيها نكرة " صراخ " وكان "المسند" فيها شبه جملة ، اشتمل على حرف جرّ وظرف زمان متبوعين بصفة : "طويل" . ونجد هذه الكلمات المكوّنة للعنوان في صلب الرّواية . يقول الرّاوي : "... وصرخت بأعلى صوتي : " سميّة " وامتلأ الليل بصرختي ". (1) إنّ العنوان مطروح ، في قالب سؤال . وقد جاء الجواب في الرّواية . فمَن الصارخ وإلى من يتّجه ؟ وما هو مضمون الصّراخ ؟ وقبل ذلك ما هو الصّراخ ؟. إنّ الصراخ (2) هو الصّياح الشديد الدّال على الاستغاثة خاصّة ، إذا كان بعد الاستمافة ، مباشرة . هو إذن التّوجه بالصّياح إلى متقبّل ما . وإن انعدم المتقبّل ، في عنوان الرّواية ، صراحة ، فإنّنا نكتشفه في السّياق ، وبالضّبط في الصّفحة المذكورة آنفا . فالبطل - الرّاوي هو الصّارخ - ومضمون صراخه هو اسم " سميّة " . وقد جاء هذا الصّراخ في ظرف زمانيّ مشابه ، تمام الشبه ، للظرف الّذي يكثر فيه صياح الدّيكة . وإن كان صياح الدّيك كناية على قرب الفجر، وطلوع الشمس ، مع انبلاج الصّبح،فإنّ صياح البطل له اكثر من دلالة . لعلّ من أبرزها عودة الوعي إليه وانتهاء عالم الكوابيس . فالرّواية كلّها صراخ ينمّ عن وعي البطل لواقعه وفهمه له .

إنّ الصّياح هو الاستفاقة . وهو خروج من حال إلى حال ومن طور إلى آخر. ويرد الصّراخ متبوعا ، في العنوان ، بظرف زمانيّ ، هو الليل . والليل هو زمن محدّد من مغرب الشمس إلى طلوع الفجر . وقد جاء هذا الظرف الزمانيّ متبوعا ، بدوره ، بصفة هي " طويل " . و"الليل الطويل هو الليل الذي يشعر فيه المرء بالسّهاد والإجهاد ، وهو الليل الّذي يخالف ما عرف به هذا الزمن ، من هجوع واستكانة واستراحة . فإن كان " النّهار معاشا " و " الليل لباسا " ، فإنّ ذلك يعني أنّ المرء مدعوّ إلى الرّاحة ، ليلا ، لكي يستطيع العمل نهاره . وهذا الليل جاء ، كما

---

(1) جبرا "صراخ" ص 87 .

(2) ابن منظور "لسان العرب" مادة "صرخ " .

فلنا ، سموعا بكلمة " طويل " كنايه على ما يحسّ فيه صاحبه من إجهاد وتعب وضنك . فإذا ربطنا كلّ ذلك بفاتحة الكلام "صراخ" فإنّ مظانّ العنوان تبدو لنا جليّة: فالصّراخ ، في معانيه المتعدّدة ، يدلّ على حالة انتقال وتحوّل . فالصّراخ حاله تأتي بعد الصمت . ولعلّ أبدع صورة للصّراخ هي صورة الوليد الذي يرد العالم ، ويستقبل الكون ، بصياحه وصراخه ، حتّى يتمكّن ويعبر إلى الحياة . فكأنّه انتقل من رحمه أو عالمه الضّيق المظلم المستكين ، إلى عالم الحركة والصّراخ الرحب . إنّ الصراخ في ليل طويل ، هو علامة من علامات الأعمال الإبداعيّة ، عند جبرا بدءا من روايته " السّفينة " .

<u>**العنوان الثاني : السّفينـــة :**</u>

السّفينة هي المركب . وقد سميّت بهذا الاسم لأنها تقشر وجه الماء وعباب البحر . يقال : سفنت (1) الريح بمعنى هبّت على وجه الأرض ، وهبوب الريح يمكّن المركب من شقّ عباب البحر والضرب فيه . فالسّفينة ، إذن ، وسيلة ، ابتكرها الإنسان ، ليركب بها البحر ، ويشقّ عبابه فإن كانت الإبل هي سفائن البرّ ، فإنّ السفن ، هي أداة الإنسان لمواجهة البحر وقطعه .

والسفينة ، في الرّواية ، تحمل اسم " الهيركيوليز "(2) وهي يونانيّة . تربط بلدان البحر الأبيض المتوسّط . وهذه " السّفينة " ستكون مكان لقاء الأبطال . وتكون رحلتهم فيها في الغالب الأعمّ ، مريحة . فهي من السّفن التي لا تسرع الإسراع كلّه، وإنّما تتأنّى في سيرها ، باحثة عن راحة المسافرين . غير أنّ الصّراخ المتعدّد الأوجه يتّضح ، فيتقّص . فهذه السّفينة ، وإن بدت وسيلة اللقاء والارتحال ، فإنّها أيضا ذلك الذي يضيق بأناسه لا لكثرتهم ، وإنّما لما يحملون من مشاعر وآراء وأفكار ، ويحلمون أحلاما متناقضة . فإذا السّفينة تعجّ بهم ، وتحملهم وفق مسار قدرهم . فالسّفينة تسعى في البحر متّبعة خطّها المرسوم .

وإن وسم الصّراخ الوارد في الرّواية الأولى أبطال جبرا ، فإنّ سمة الرحيل والضّرب في الأرض والبحر ، وفق المفهوم "السندبادي" ، ستكون علامـــة مميّزة من

---

(1) ابن منظور : لسان العرب " - مادة "سـفـن " .
(2) جبرا : السّفينة ص 179 .

علامات شخصيّات جبرا ، في جلّ أعماله الرّوائيّة . بل إنّها سمة جبرا ذاته ، وبخاصة في رواية " البحث " .

العنوان الثالث :" البحث عن وليد مسعود ":

العنوان ورد جملة اسمية .جاء "المسند إليه" ، فيها مصدرا من فعل بحث(1)، وهو مصدر معرف بـ"ال " : البحث : يقال : بحث بحثا في الأرض ، حفرها وطلب الشئ تحت التراب . فكأنّ الباحث ساع إلى معدن معتبر كالذهب بتجشم الإنسان التّعب من أجله ، فيسعى الوقت الطويل ، قصد الظفر بالنزر القليل منه . إلاّ أنّ البحث المقصود في هذا العنوان ، ليس بحثا عن معدن نفيس ، باعتباره مادّة منشودة ، وإنّما هو بحث عن شئ نفيس يستهوي النّفوس والقلوب ، ألا وهو استشفاف حياة شخصيّة روّائيّة تحمل إسم وليد مسعود .ولو حاولنا تحليل هذا الاسم ، لغويا لأمكننا أن نكتشف معاني عدّة (2) نرتئي أن نتركها ، الآن ، إلى غاية تحليلنا للشخوص الرّوائيّة . ونقصر القول ، فنؤكّد أنّ وليد هو شخصيّة ورقيّة مفقودة ، يقوم جمع من أصدقاء البطل بالتنقيب في سيرتها . والرّواية تصوير لهذا البحث والجلاء والتنقيب ، في تفاصيله الكثيرة ، وتعاريجه المختلفة . وقد جاءت هذه البحوث مجمّعة بعد أن حاول الدكتور جواد حسني ، أن يسبر بعض خوافيها . فهذه الشخصيّة ، هي التي تتولّى المعالجة النهائيّة للبحث . ولذلك اعتكف في غرفته الخاصّة لهذا الأمر . وشرع في التعمّق والتّنقيب وسرد الحوادث وفق مسارها ، كما تتراءى له (3).

ولئن وسم الرّحيل أبطال جبرا عامّة ، فإنّ سمة البحث والتنقيب ، ستكون علامة قارّة من علامات شخصيات جبرا في كلّ أعماله الرّوائيّة بل إنّها سمة ، من سمات جبرا ذاته ، فهو باحث دارس مكتشف ، في جميع المجالات . إلاّ أنّ هذا البحث

---

(1) ابن منظور " لسان العرب " مادة "بحث" .

(2) احمد دحبور"وليد جبرا" مجلة الافق ع 99 نيسان (ابريـــل) 1986ص 40 .

(3) لم يتفطن عبد الله الصالحي في بحثه : " البنية والدّلالة في رواية البحث عن وليد مسعود " إلى خصوصية بحث الدكتور جواد الحسني . فالبحث هنا اجهاد ومثابرة حدّ المغامرة .

سيكون بصفه خاصّه ، سمة قويّه في روايه " الغرف الأخرى " .

العنوان الرابع : " الغرف الأخرى" :

العنوان ورد "شبه جملة " متكوّن من كلمتين لا يتمّ معناهما إلاّ إذا طرحنا العنوان مطرح السّؤال : (ما هي) الغرف الأخرى ؟ أو بسطناه ، وفق السّياق التّالي: (هذه هي) الغرف الأخرى . وفي كلتا الحالتين ، فصيغة العنوان ، كما وردت على الغلاف ، تكوّن "مسندا اليه" يأتي متن الكتاب إجابة له . فالعنوان ، إذن ، هو بسط لإشكاليّة "الغرف الأخرى" من حيث هي تركيب غير تامّ ، يكشف لنا تدريجيّا كلّما أوغلنا في قراءة النّص وانغمسنا في تعاريجه .

ونأتي "الغرف" لغة اسما ، هي جمع لكلمة "غرفة" . والمتصفح للسان العرب لا يجد هذه الكلمة بالمعنى المتداول اليوم . فالغُرفة (1) والغَرفة هي من اغترف فملأ اليد . وليس المقصود بـ"الغرف" هذا المعنى وإنّما القصد هو البناء الذي يأوي إليه الإنسان والبيت الذي إليه يأوي . والبيت (2) متكوّن من " غرف " ، تترابط فيما بينها ، بأبواب مداخل ، تؤدي إلى بعضها البعض . وتفضي الواحدة منها إلى الأخرى. وهي بهذا الشكل تنفصل عن الخارج ، عدا الشبابيك التي قد تفتح حتّى تكون الصّله مع العالم الآخر، العالم المحيط .

و"الغرف" ، في الرّواية ، هي عمارة كبيرة لها مدخل رئيسي ومداخل فرعيّة ، وهي متكوّنة من غرف كثيرة متداخلة ، تربط بينها أروقة ومسارب وطرقات ومدارج. وقد جاءت الغرف متبوعه بصفة " الأخرى " ممّا يحمل الدّارس على سبر سرّ هذه الصفة . ونحن نراها تتضمّن أو تدلّ ، لا على الغرفة التي فيها المتحدّث ، وإنّما ، تلك التي لم تولج ولم تفض . فهي غرفه تعرف من الخارج ، لكنّها مجهوله الدّاخل . إنّها غرفة توجد ضمنيّا في مكان مجهول ، يحمل إليه المرء عنوة . فيلجه ،

---

(1) ابن منظور " لسان العرب " مادة : "غرف" .

(2) ياسين نصير " المكان في الرّواية " انظر " آفاق عربيه " ع 8 - نيسان 1980 ص ص 78-95 ونشر نفس الدراسة ضمن مجموعه الموسوعة الصغيره الصادره عن دار الرشيد ، ببغداد تحت عنوان " الرواية والمكان " .

لا عن طواعية ، تماما كما هو الأمر في أسطورة المينوتور (1) .

إنّ مدار هذه الرّوايات ، هو الصّراع ، فالانحار ، فالبحث والتنقيب ، ثمّ الولوج في المتاهة . وإن عبّرت هذه الرّوايات على هذه المعاني ، فإنّ " صيّادون في شارع ضيّق " و"عالم بلا خرائط " ، وكذلك مجموعة " عرق " القصصيّة ، قد دلّت على نفس الشئ . فـ"صيّادون" تحيلنا مباشرة على الإجهاد والتعب من أجل القنص والظفر بالمرغوب. أمّا رواية "عالم بلا خرائط" فتحيل مباشرة إلى المتاهة الّتي ، وإن حدّدت ، كمكان وموضع ، فهي لا تحمل في ذاتها التخطيط الّذي يمكّن الدّاخل من الخروج . إنّه العالم المتماهي مع العوالم الأخرى . فلا حدود ، ولا خيط يضيء الدروب . وذلك ليس إلاّ كناية على المتاهه وانعدام الخارطة.أمّا "عرق"- والعرق شراب عراقيّ من خصائصه فقدان المرء للذاكرة مع كثرة الأحلام-فهو ما يرشح من الجسد والجلد ، نتيجة التعب والإرهاق ، وربّما أيضا للحرارة ، وهو، في كلّ ذلك دليل على التيه والنصب .

إنّ عناوين هذه الأعمال ، تدلّ كلّها على الإجهاد الّذي يعيشه الأبطال ، فهم بلا شكّ يقاومون ، ويصارعون ، ويجهدون النّفس من أجل بلوغ مآرب متنوّعة ، لعلّ أهمّها فرض الذات ، أو على الأقلّ التّعبير عن هذه الذات ، وهي لا تني عن الصّراع والمكابدة .

والمتّبع لمراحل هذا الانتاج الرّوائي ، يلاحظ أنّها كناية عن وجود الإنسان في محيطه الأرضيّ السّفليّ . فالبداية صراخ وهي بالولادة أشبه ، ولعلّه بعث جديد ، أمّا "السّفينة" فهي سفر وسط كون ، لا اتّفاق بينه وبين البطل مبدئيّا ، ويتمثل البحث في " البحث عن وليد مسعود" - بحثا مضنيا عن غاية سامية ، تطلب فلا تدرك . إنّها السّراب المحيط بالإنسان ، فإذا هو في " عالم بلا خرائط " إلى التيه أقرب . ويتأكّد ذلك في " الغرف الأخرى " الّتي هي المتاهة ذاتها ، ولعلّها ، أيضا ، كناية عن الهويّة الّتي فقدت حاضرا ، لكنّها رغم ذلك لا تمحى أصلا .

إنّ ارتباط معاني العناوين ، يؤكّد ائتلاف هذه الرّوايات المتمثل أساسا ، في محورها الرّئيسيّ ، وهو تصوير الإنسان وموقعه من الكون المحيط . فهو في البداية،

(1) " معجم الأساطير اليونانية والرومانيّة " - إعداد سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر - ص 411 .

صارخ إعلانا بحلوله بعالم يكنّ له العداء ، فمبحر إعلانا عن بداية الفعل فيه، فباحث مبقنا بذلك عن هويّته ، فتائه في بحثه المستمر ، عن الذات المفقودة .

إلاّ أنّ هذا الإرتباط لا يجعلنا ننكر بعض الاختلاف بين هذه العناوين ، ولعلّ أهمّها أنّه تصوير حالات ، لا حالة . فالإنسان ، في الرّواية الأولى ، صارخ - عائد إلى رشده ، فكأنّه الميلاد الجديد . أمّا في الرّواية الثانية ، وهي " السّفينة " فالبطل هارب من الأرض ، هارب من مكان إلى آخر ، وهذا المكان " المنشود " أو " المستنجد به" - إن شئنا التعبير - هو مكان متنقّل لا قرار له ، يرورّ عن البسيطة ، كلّما قاربها، ويسعى في البحر ، متؤدة وتأنّ . فلا عجلة ولا سرعة .

أما في الرّواية الثالثة ، وهي " البحث عن وليد مسعود " ، فإنّ الأبطال يجهدون النّفس في البحث والتنقيب ، لاكتشاف مكمن البطل الحاضر المتواري وليد مسعود وحقيقته . فإن حاول مارسيل بروست إماطة اللثام عن زمنه الضائع ، فإنّ أبطال جبرا يستبدّ بهم العزم ، على تتبّع آثار وليد مسعود ، لعلّهم يكشفون النّقاب عن سرّ اختفائه . فإذا بهم يكتشفون ما بأنفسهم ويصارعون ذواتهم لا غير .

إنّ هذه العناوين المدروسة توضّح ، بلا أدنى شكّ ، ارتباط هذه الرّوايات من حيث مضمونها العامّ ، واختلافها ليس إلاّ اختلافا شكليا بسيطا . فالصراخ الذي وسم الرّواية الأولى مبثوث في كلّ الرّوايات . ففي " السّفينة " يبرز البطل مصارعا للعالم ، مصادمًا له ، بل إنّه لا ينى عن الصّراخ والصّياح (1) ، أما التيه الذي وسم جلّ الرّوايات ، وخاصة رواية " الغرف الأخرى " ، فإنّنا نجد بذروه الأولى في روايه "البحث عن وليد مسعود" بل إنّ الحديث عن " الغرف الأخرى " ذاتها قد ورد على لسان عامر عبد الحميد ، يقول الرّاوي : " ضحك عامر : أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلّها ولكنّنا نصرّ على دخول الغرفة التي أغلقت دوننا ، لا بأس سندخلها . عندي فكـــــرة " (2) .

إنّ سمة الصّراخ والارتحال والبحث والتّنقيب والتّوه والضياع هي سمة العالم الرّوائي عند جبرا ، وهذه السّمة هي الخيط الرابط بين هـــــذه الرّوايات ، بل

(1) جبرا : "السّفينة" ص 90 .
(2) جبرا : "البحث" ص 20 .

إنّه بالإمكان القول ، من الآن ، إنّ هذه الرّوايات تكوّن وحدة متكاملة . فهي روايه في روايات أو فصول أو أبواب متعدّدة . بل لعلّنا لا نخطىء ، عندما نقول : " إنّ أعمال جبرا ، هي تصوير لصراع الإنسان مع الكون والعالم المحيط . وهو صراع يواجه فيه البطل قَدَرَهُ بثبات واقتدار ومداراة أحيانا .

الـــــرواة :

إنّ روايات جبرا هي قصص مرويّة . فهي تعتمد ، دائما لسان متكلّم يخاطب القارىء . فينساق القارىء معه كلّما توغّل مع شبكة النصّ . وترد الرّوايات على ضمير واحد في الأغلب الأعمّ ، فهي تأتي دائما ، على لسان ضمير المتكلّم . وبهذه الطريقة ، يجعل الكاتب بين قارئه وبطله لحمة أخّاذة أساسها الانسياق الكلّي ، في المتابعة . إنّ ضمير المتكلّم ، هو الصيغة المثلى التي يأسر بها الكاتب ، قارئه . وقد تعدّد الرّواه. وفي هذا التعدّد متنفّس للكاتب من ناحية ، ومتنفّس للقارىء أيضا . فجبرا نجد في رواياته خلفيّة تجعله في منأى عن كل ارتباط مباشر مع النصّ . فضمير المتكلّم يخوّل للكاتب أن يموّه على القارىء ، فإذا المتحدّث / الفاعل هو القارىء نفسه ، وإنّ تعدّد الرواة يخوّل للكاتب أن ينظر إلى الأمور المرويّة من زوايا مختلفة ، ومن جهات نظر ، تصل حدّ التّقابل والتّنافر . وهو بذلك يتمكّن من سبر أغوار الحدث الرّوائيّ . فيسرد الحدث الواحد عدّة مرات ، بأساليب مختلفة اختلاف وجهات النظر والرؤى . أمّا القارئ ففي تنقّله من راو إلى آخر يكتشف خوافي ما كان ليعرفها لولا هذا التّعدّد .

وإن وردت الرّواية الأولى : " صراخ " على لسان متكلّم واحد ، هو أمين سمّاع، فإنّ الكاتب عاد إلى نفس الطريقة مع الرّواية الأخيرة " الغرف الأخرى" . ففي الرواية الأولى يستدرج ضمير المتكلّم القارئ لينساق معه ، في واقع مرير بعبثه . وكذلك الأمر ، في الرّواية الرابعه .

فأمين سمّاع ، وإن روى قصّته مع سمية ، فإنّه يمكّن الشخصيات من التّعبير عن ذاتها من خلاله . فأمين الرّاوي / البطل ينفتح إلى الآخرين ، لتمسي مرآة عاكسة لحياتهم ، بل إنّه يمكّن "الآخر" من التّعبير عن ذاته بكلّ حريّة وطلاقــــة . فحوار البطل الدّاخليّ ليس إلاّ ضربا من الانفتاح على الآخر. فإذا المشهد الذي يتراءى لنــــــا فيه

البطل منغمسا في حواره الباطنيّ ، هو بالأساس استعادة لمقولات الآخر وإعادة لها تماما كما تواردت . فتمسي كلمة أمين مضمّخة بكلمه الآخر . إلاّ أنّ هذا لا ينفي وجود المشاهد الحيّة التي يكون فيها الحوار واقعيّا مع الآخر . ولا أدلّ على ذلك من ذلك الحوار المطوّل في المقهى ، والذي حدا ببعض الدّارسين إلى اعتبار كتابات جبرا "حواريات" (1) . أمّا بطل " الغرف الأخرى " فإنّه ينكشف داخليا ، وينفتح ليترك للآخرين امكانية البروز عبره ، بل إنّ ملفوظ الآخر يظهر كما هو.فإذا البطل مرآة عاكسة لصورة الآخر ولصوته .

وفي رواية "السّفينة" تتعدّد الأصوات ، فنجد عصام السلمان ووديع عسّاف واميليا فرنيزي (2) . وهذه الأصوات الثلاثة تتكلم كلّها ، بضمير المتكلم ممّا يجعلها تنفتح داخليّا وتتعرّى تدريجيّا. وهي الطّريقة الّتي تمكّن الكاتب من إبراز دواخل البطل وتلقي الأضواء على فعله ، وعمّا يجيش فيه ، من عواطف وأفكار ورؤى .كلّ ذلك والمؤلف منزو أو هو يوهمنا بهذا الابتعاد عن التأثير في الأبطال وفي مصائرهـم.

أمّا في رواية " البحث " فإنّ عدد الرواة يرتفع إلى ثمانية وهم على التّوالي : الدكتور جواد حسني ، وعيسى ناصر ، ووليد مسعود ، والدكتور طارق رؤوف ، ومريم الصفّار ، ووصال رؤوف ، ومروان وليد ، وابراهيم الحاج نوفل . وقد جاءت الرّواية ، وفق ضمير المتكلم . فكلّ راو يضيف لبنة للبناء المقام . وكلّما انتقل القارئ من راو إلى آخر اتّسع نطاق الحدث وتحدّدت ملامحه أكثر ، لكنّ الاشكاليّة المطروحة ، تزداد غموضا على غموض ، فكأنّ الأمر جزئيّ وراء سراب الكشف ، يدرك بعضه ليغيب أغلبه ، ويكشف جانبا منه ليتعتّم جانب آخر . ولا غرو في ذلك ، فالعنوان يحيلنا ، كما قلنا سابقا ، على المتاهة التي أقامها جبرا لقارئه . وقد وجد في تعدّد الرّواة طريقة مثلى للإيهام والتمويه . فالبحث إنجاز هو بصدد البناء ،لكنه

(1) غالب هلسا " إلى أين تتّجه "سفينة" جبرا ؟ مجلة " الثقافة " ع 10 - تشرين الأول 1977 ص ص 84 -114.

(2) تذكّرنا هذه الشخصية باميليا زوجة ياغو في مسرحية " عطيل" لشكسبير . وهي تلعب نفس الدّور. فاميليا ياغو هي التي تفسّر الخوافي وتوضح الأسرار. انظر:"عطيل" ترجمة جبرا ص ص : 203-210 .

يبقى في كلّ أشكاله ، صورة لحالة الإنسان المتغيّرة .

إلاّ أن ذلك لا يعني عدم انفتاح البطل الرّاوي على الآخرين . فما من راو إلاّ يترك للآخر امكانية الظّهور والبروز ، بل إنّ صوت الآخر يتّضح جيّدا تعبيرا عن ذاته ودواخله . فإذا البطل مرايا عاكسة للآخرين يتقبّل القول ، ونصوعه ، وفق عبارات الصوت الآخر ذاته ، دون أن يعبّر فيها أو يفعل فيها فعله . ومن ثمّ فإنّ الرواة ليسوا إلاّ مرايا متعدّدة ، تكشف الذات المفردة ، مضمّخة بذوات الآخرين . فحوارها الداخليّ هو حوار يتّسع وينغلق ، ينفتح ويضيق ، ليمكّن من حين إلى آخر ، الصّوت المغاير من الظهور والبروز دون تدخّل أو افتعال . ويجد القارئ نفسه ، أمام شبكة قصّ غريبة ذكيّة .

شبكة القــصّ :

إنّ تعدّد الرّواة يدلّ على تعدّد وجهات النظر وهو يدلّ أيضا ، على كثرة مصادر هذه الرّوايات . إلاّ أنّ العنوان الّذي وضعنا فيه هذا الفصل والمتمثل في " النّار والجوهر " أو "رواية الرّواية" ، يقوم عماده الكبير في شبكة القصّ هذه . إنّ خيوط القصّ أو النسيج الحكائيّ ينطلق ، أساسا ، من كون الرّواية عند جبرا هي رواية للرّواية . فالرّواية ، عنده ، قصص متشابكة ، متداخلة ، تجد منبعها في عمليّة قصّ الرّواية ذاتها . فالرّواية ، وفق هذا المنظار ، قصّة تكتب قصّتها . وهنا ، أيضا ، نرى بوضوح كيف أنّ المؤلّف يختفي وراء رواته ، كما يترك لهؤلاء أنفسهم امكانية الاختفاء عبر عمليّة قصّ قصّته . إنّ هذا الرّاوي يشحن الذهن بأحداث القصّ . ولا يهمل وعيه بالحدث ، وهو يحدث ، فيتابعه ويعالجه أثناء الفعل ، منبّها إلى أنّ هذا الأمر هو بصدد الإعداد والترتيب ، وإنّه ينوي تحقيقه كرواية . ومن ثمّ يدرج القارئ ضمن عمليّة ثنائيّة أخذا وعطاء . فالحدث حادث والرواية تلتزم سرد ذاتها ، إبّان الفعل .

ففي رواية " صراخ " يتّضح لنا أن الرّاوي أمين سمّاع هو مؤرّخ روائي : مؤرّخ لأنه يكتب تاريخ أسرة آل ياسر ، وروائي لأنّه يراوح بين التأريخ وكتابة رواية حول قصة حبّه لسميّة . وهذه الرّواية ، في منظورنا ، ليست إلاّ رواية " صـــــراخ"

دانها . إنّها رواية للرّوايه .فأمين سماع وهو يقصّ الأحداث . يصوّر مخاض الرّوايه، تدريجيا ، فهو من ناحيةيعيش الحدث ، ومن ناحيه أخرى يسجّله . وضمن هذا التّراوح بين " الفعل" وتصوير الفعل ، ينكشف أمين انكشافا كليّا .

ومنذ البداية يكتشف أمين الحسّاس ضمن أحداث أوردها الرّاوي ، ليبرر تجربته الوجوديّة . فكان لقاؤه بالفتاة الّتي دعته للنظر في إصبعها الأحمر ، ثمّ بالشرطي الصّديق الّذي يملّ عمله ويلتقي بالمتسوّل وبالغريب . وهي أحداث يبرر من خلالها الرّاوي النظرة الوجوديّة الّتي يتحلّى بها أمين الكاتب ، ونكتشف ، تدريجيّا ، أنّ أمين الحسّاس أديب متميّز . وما ميله لكتابة تأريخ آل ياسر إلاّ دليل على ذلك .فأمين الرّاوي له ذات مشربة بالأدب والفنّ، وله ميل خاصّ لكتابة الرّواية. يقول متحدّثا عن نفسه كاشفا إيّاها : " فإذا استيقظت في الصباح مبكّرا مكثت أطالع في فراشي أو أشتغل بكتابة رواية جديدة ، ثمّ أذهب إلى مكتب تحرير الجريدة حيث أقضي معظم النّهار في كتابة المقالات ، ومن دأبي أن أكتبها بسرعة لأنّني ، بعد سنوات طوال ، من هذا العمل ، أعرف بالضبط ، ما الّذي يقبل عليه القرّاء". إنّ "أمين" صحفيّ محنّك كثير الإنتاج في هذا المجال ، لكنّه يخصّص الصباح للقراءه والمطالعة أو للكتابه والعمل الرّوائي . وقد ربط أمين كتابة الرّواية بفعل هام : اشتغل : فالعمل الرّوائي هو "شغل" أي فعل يقوم به الإنسان عن إدراك ووعي هدفه الأسمى أن يتلهّى به ويشغل نفسه عن صروف الحياة وتقلّباتها . ويتّضح هذا الرّأي أكثر ، عندما يعتبر الرّواية ترويحا عن ضيق الصدر و "ذريعة للتعبير عمّا (يريد) قوله" ولـمّا كانت الرّواية عالما بذاته ، فقد وجب عليه أن "يقسم نفسه إلى أشخاص كثيرين" ، حتّى يصوّر ما في النّفس من تناقضات ، تعصف بداخل الانسان . واتّخذ موضوعها من حياته ذاتها ، بل من تجربته الّتي عانى منها الأمرّين نعني "حبّه لسمـيّة"(1) فهذه الرّواية هي رواية حبّه الفاشل . فكأنّه يتغنّى بهذا الحبّ ويرثيه ، ولعلّه يتسلّى عن تقلّبات الحياة المسرفة به ، ويتأسّى عنها . ولا شكّ أنّ سعيه ذاك يؤدّي به إلى ابتكار تعادليّة بينه ، وبين العالم المحيط به . فالتناقضـات تأخذ بلبّه ،

---

(1) جبرا "صراخ" ص 10 .

فيبحث جاهدا عن انسجام صعب المنال . وقد وجد حله ، في هذه الكتابة ، وهي الميدان الوحيد الذي بإمكانه أن يتقبّل التناقض ، ليحمله إلى ضرب من التلاؤم . ولذلك" وزع أجزاء التّجارب ، ضمن إطار الرّواية ، بحيث يتّخذ في النهاية ، شكلا يقع فيه كلّ شئ في مكانه ، فتبرز الأجزاء جمال الكلّ" (1) .

إنّ التشكل الرّوائي ، هو إذن ، معادلة تستوجب ، في نظر الرّاوي ، أن تجعل الأحداث تتوالى مرتّبة ، في منظومة متعادلة الأطراف ، وتمسك في آن واحد المتناقضات ، في علاقة انسجام ووئام ، لا علاقة انفصام وصدام . ويعلّق أمين عن تجربته ، في الكتابة . فيقول : "بعد أن قضيت سنوات المراهقة ، أعالج الكلمات ، أكتب كلّ يوم شيئا ، مهما هزل شأنه ، كتبت كتابين فحدثت المعجزة . وإذا أنا بين عشيّة وضحاها موضوع الكلام والنّقاش ، موضوع المدح والقدح ، فأدركت أنّ ذلك أوّل الشهرة..." (2). وقد ازداد " جنونه "بالكتابة عند لقائه بسميّة .يقول معترفا :"كان رأسي عامرا بالفكر لكتب جديدة ، ولمّا التقيت بسميّة وعلقت بها وجدت في إعجابها وتشجيعها ، حافزا لي على الوثوب إلى الأمام.." (3) . إنّ الحدث المتمثّل في ظهور سميّة ، في عالمه هو الّذي أعاده إلى الحلبة ، فكأنّه البعث الأوّل أو الميلاد. فلقد أعطى الكثير ، لكن غيابها المفاجئ أو الهروب الميّت (4) .جعله ينكص على الأعقاب ، "فانقطع عن العمل ، في الجريدة لمدّة طويلة ..." (5) لكنّ صديقه عمر السّامري (6) دفعه دفعا إلى إعادة النّظر في وضعيّته تلك . فشرع في كتابة ثالث كتبه النّاجحة ، بعد فترة من الجدب ، دامت ثلاث سنوات (7) .

إنّ أمين يجد في الكتابة خلاصا مثاليّا ممّا هو فيه من حزن وأسى . كما أنّ كتابه الثالث دفع بأسرة آل ياسر إلى دعوته لكتابة تاريخ العائلة . ذلك أنّ عنـــايت

---

(1) جبرا "صراخ" ص 11 .
(2) م.ن. ص 41 .
(3) م.ن. ص ص 41-42 .
(4) م.ن. ص 54 .
(5) م.ن. ص 56 .
(6) م.ن. ص 58 .
(7) م.ن. ص 58-59 .

وركرلن أعجبتا بكتابته ومقدرته " على استعراض الماضي واستحضار من ماتوا لملء الصفحات ... "(1) وخاصّة " اطّلاعه على حياة الجماهير الشعبية الّتي جعل منها إطارا يحيط بالمواضيع الرئيسية وبطريقته (المفزعة ، المسرّة) في القذف بأبطال كتبه ، في جوّ من الشهوانية النادرة والآلام المخيف "(2) .

إنّ هذه الجمل ، هي تعليق على كتابات الرّاوي مضمّخة برؤية أسرة آل ياسر ، في كتاباته .ومنها يتّضح لنا أنّ "أمين" دارس للحياة الإنسانية ، في الطبقات الشعبية، وله مذهب خاصّ في تصوير هذه الفئات باعتبارها إطارا عامّا لا بدّ منه لكلّ عمل. فهو يبعث الحياة في شخوصه ، ويجعلها تعيش شهوانيّة عاطفيّة قويّة نادرة الوجود ، ويفعل فيها " الألم " المأساوي فعله . فيعتصرها ويعمّق مأساتها . وقد استجاب أمين لمطلب عنايت ورتّب أمره على نحو يخوّل له الحرّية التّامّة ، أثناء النهار كي "يكتب كتابا عن سميّة" (3) ولئن لم يبرز لنا أمين هذا الكتاب بجلاء ، إلاّ أنّنا نحدس ، بأنّه كتاب "صراخ" وهو الصراخ باسم "سميّة" ليلة العودة : عودة أمين من الجبل ، وعودة سميّة بعد هجرتها . إنّ أمين لم يوضّح هذا الأمر ، لكنّه على العكس من ذلك ، وجد لذّة في إيراد فقرات كان قد كتبها ، عن آل ياسر ، وهي فقرات ارتأت ركرلن ، منتقمة من ماضيها ، أن نقرأها قبل حرقها (4) وهذا الحرق يذكّر الدّارس بحرق غازي باشا ياسر(5) وينبئ بما ستقدم عليه ركرلن ، من تفجير لقصر آل ياســــر ونسفه. ثمّ هروبها بحثا عن حياة جديدة . وبذلك يتحرّر أمين ويموت كلّ ارتباط كان يجمع الثالوث المتقارب المتباعد ، نعني : أمين وسميّة وركرلن . يقول أمين وهو يشاهد دخان الانفجارات : " شعرت بلجج من النار تتلاطم في رأسي ، كأنّها انعكــاس لما أراه ، وتتقاذفني في ضحك صاخب . فأدركت أنّ تلك النار مطهّرة اندلعت هناك ، لتقضيّ على جراثيم ساريّـة - لقد اندلعت لإنقاذي أنا ، لتطهير لحمي

(1) حنا " صراخ " ص 59 .
(2) م.ن. ص 59-60.
(3) م.ن. ص 60 .
(4) م.ن. ص 78 .
(5) م.ن. ص 60 .

ودمي ...."(1)إنّ "أمين" ، وهو يرسم قصّة حبّه ، منطلقا من عودته من الجبل ، ولقائه بالأصدقاء في المقهى ، واتّصاله بركزان ، ثمّ عودته في آخر الليل إلى المنزل مبلّلا بالمطر ، يشعر أنّ النيران الملتهبة ، في قصر آل ياسر ، قد بلغت بذهنه مرحلة صفاء، قلّما توصّل إليها. فكأنّ هذه النّار هي الدّواء النّاجع حتّى يعود إليه وعيه ، ويستعيد وضعه . وممّا يدلّ على ذلك ، تصويره الجديد للطّريق والبشر . يقول : " لم يكن من العسير عليّ ، حين حدّقت في عيونهم - أن أدرك أنّ الكثيرين منهم ، كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مديدتين ، يبحثون عن نهاية لليل طويل ، وبداية لحياة جديدة "(2) إنّ هذه الجملة ، هي الجملة - القفل . وهي أيضا الجملة المفتاح بها يتحدّد المسار وتتوضّح الرّؤية . لقد بدأت الرّواية بالهيام ، في معانيه المتعدّدة فأمين هائم في الجبل ، متسكّع في المدينة ، وسميّة مهاجرة ، وركزان وقبلها عنايت هائمة في ماض سحيق . وتنتهي القصّة بعودة الوعي لأمين ، بعد موت عنايت، وثورة ركزان العارمة ، وعودة سميّة العريبة . عندئذ يكون انفتاح أمين على عالمه ، فينظر إلى النّاس بمنظار كلّه جدّة وتفاؤل . وإذا به يدرك نهاية لليله الطويل ، وينقشع عنه كابوس الأحلام المرعبة وينبلج أمامه صباح جديد .

إنّ رواية "صراخ" هي صيحة أمين ، كتبها بنفسه لتبثّ بياض الورق الناصع، بما يعتلج في دواخله من فواجع وأحزان . والرّواية - إذ تروى - هي حوصلة وإنجاز لفعل القصّ ذاته . فأمين يروي الرّواية ذاتها ، وهو يعايش أحداثها . وهذه العمليّة ليست إلاّ صورة للنّار ، وهي تصقل وتبلور وتلتهم القشور لتبقي اللّبّ والجوهر. فالرّاوي ، عبر شبكة قصّته ، يعيش الحدث ويرويه في آن ، ملوّحا ، من حين إلى آخر، إلى لحظة الكتابة ذاتها ، متتبعا نسق الحدث ، مطوّرا الفعل الإبداعي ذاته. إنّ الرّواية عند جبرا هي انعكاس لحياة إنسانيّة.وهذه الحياة هي حياتنا، ونحن لا نصل إلى الجوهر الأصيل إلاّ بعد الصّهر، وليس الصّهر إلاّ الوسيلة الوحيدة الكفيلة بتعرية المستور، من أجل حقيقة ناصعة . والرّواية - وفق هذا المنظور- تمسي مرآة لنفسها، تنكشف تدريجيّا وتتعرّى بسقوط اللثام ، عن الحياة في تغيّرها المســـرف

(1) جبرا "صراخ" ص 92 .
(2) م.ن. ص 95 .

وتقلباتها الكثيرة .

أمّا رواية "البحث" فنعتبر من الرّوايات / القصيّة . فعمليّة البحث في حدّ ذاتها هي حالة عليها الرواة . إذ يسعون إلى المعرفة والحقيقة . ويبدو هذه المعرفة وهذه الحقيقة ، في متناول اليد ، بل هي محسوسة معيشة . فوليد مسعود "المبحوث عنه" كائن وجد في زمن مّا ، ممّا دفع بأصدقائه إلى محاولة كشف سرّ اختفائه . والعمليّة إلى حدّ هذا الأمر ، عمليّة سهلة جليّة ، إذ تستدعي الانتباه وربط الأحداث ببعضها البعض ، وتركيبها وفق نسق محدّد ، لكنّ الذي يجعل الأمر صعبا ، والبحث غير مجد ، هو أنّ الرّواية ذاتها ، هي تصوير لعلميّة البحث نفسه . إنّ الدكتور جواد حسني في عرضه لهذا البحث ، يجعل القارئ يتساءل : أليس في الأمر حيلة مّا ، حيلة حاول الكاتب أن يسترعي بها انتباهنا . فوليد مسعود " المبحوث عنه " ليس هو المعنيّ بالأمر ، بقدر ما هي طريقة البحث وسبله . وهذا الأمر ينكشف ، تدريجيّا، لمّا نعلم أنّ السّاعي إلى البحث هو الباحث نفسه ، بل لعلّه " المبحوث عنه" نفسه . إنّنا نضع هذه التساؤلات لمزيد التشريح والفهم والتمحيص . هل الدكتور جواد حسني في بحثه عن وليد مسعود يسعى ، فعلا ، إلى معرفة هذه الشخصية ؟ ألا يكون سعيه مبطّنا بمحاولته التعرّف على جذوره هو ، وجذور الآخرين ؟ .

إنّ البحث عن وليد مسعود هو استدلال الذات على الذات. فكافّة الرّواة ، يكتبون الرّواية التي هي روايتهم . فجواد حسني ينكشف عبر الكتابة وعبر اللغة. فهو صاحب القلم الذي يجمع كلّ المعلومات ، من أجل عمل متكامل . تقول رباح مخاطبة الدكتور جواد : " لا نتوقّع منّي منجما للمعلومات عنه. أخبرتني مريم أنّك تكتب عنه كتابا" (3) .

وإذا علمنا أنّ هذا الرّاوي هو مؤلّف قصّصيّ فيما سبق . بل إنّه أورد إحدى قصصه ، عبر هذه الرّواية ، وضمّنها داخلها . وهي قصّة أرادها ، على عكس الرّوايات الأخرى ، مرتبطة بالواقع ، شكلا ومحتوى . يقول الدكتور جواد حسني معترفــــا :

---

(1) جبرا : صراخ : ص 92 .
(2) م.ن. ص 95 .
(3) جبرا : البحث : ص 23 .

" اليوم عدت إلى تلك الأوراق فوجدت فيها خلاصه رمزية ، تنبؤيّة للشخصيّة التي بقيت على صلة بها ، قرابة عشرين عاما . فضلا عن أنّ الحادثة ذكّرتني من جديد ، بذلك التناقض الذي لم ينقطع قط بين شخصيّة الرّجل الحقيقيّة وبين ما قيل ويقال فيه . أعدت النظر في القصّة فقرّرت أن أتركها على حالها ، لكنّي عدت واستبدلت الأسماء الوهمية فيها ، بالأسماء الحقيقيّة لتكون ، عكس ما يدّعي الرّوائيون فيما يكتبون ، حين يعلنون أنّ الشخصيّات التي في روايتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها ، خشية من دعوى قذف أو تهجّم من أحد يحسب أنّه هو المقصود بإحدى شخصيّات الرّواية . شخصياتي هنا حقيقيّة . وما الحادثة التي أرويها إلاّ فصل صغير آخر من حياة وليد مسعود ولن أكون إلاّ أمينا ما وسعتني الأمانة في رواية ما أعرف..."(1) .

إنّ هذه القولة توضّح أنّ الرّاوي يريد ، على التمويه تمويها . ويضيف الخدعة إلى الخدعة . فهو كاتب قصّة . وكاتب القصّة ينطلق من الواقع ، لكنّه يضيف إليه من خياله . ورغم أنّه يقرّ بأنّه عاد إلى هذه القصّة ليجد فيها صورة لشخصيّة وليد ، عاد إليها ليعمل فيها قلمه لا لكي يموّه ، وإنّما ليجعل الشخصيات بأسمائها . فكأنّه أراد أن يقول لنا إنّ هذه القصّة واقعيّة فعلا ، وإنّ أبطالها من الواقع المعيش. بل إنّ الأسماء هي أسماء حقيقيّة . وهو ، في ذلك وفق مقولته ، يعاكس رؤية القصّاص عادة ، وعكس ما فعله هو في بداية رواياته ، بل على عكس ناسج شخصيّته هو ، و نعني المؤلّف جبرا بحيث نقرأ في مطلع روايته ما يلي : " هذه الرّواية من خلق الخيال فإذا وجد أيّ شبه بينها وبين أناس حقيقيّين أو أسمائهم ، فلن يكون إلاّ من محض الصدفة وخاليا من كلّ قصد "(2) بل إنّه أورد نفس المقولة في " السّفينة " . إنّ نفس العبارات يعيدها جبرا وإن ركّز في " السّفينة " على الشخصيات والأسماء في بداية الجملة ، فإنّه في " البحث " اهتمّ بالرّواية ككلّ . فـ" البحث " رواية خياليّة. والرّاوي الباحث يقرّ أنّ قصّته التي أوردها ، هي الأقرب إلى الحقيقة ، إن لم تكن الحقيقة ذاتها . وهنا يكمن التمويه أو إرادة التمويه . فالرّاوي الرّوائي يقصّ

---

(1) جبرا:"البحث":ص 47 .

(2) م.ن.ص 4 .

قصّته تدريجيّا . ويحاول كلّ مرّة أن يمتحنا ، بعبارات تدلّ على صعوبة الكتابة دائما. فموضوع " البحث " صعب وشاقّ . يقول الدكتور جواد حسني محاورا ابراهيم الحاج نوفل :"قال ابراهيم : " هل من جديد بشأن أبي مرول ؟ " فقلت وأنا أعمّر غليوني : " مازلت تائها ، لا أدري من أين أبدأ ؟ " .

- ولكن يجب أن تبدأ " .

- لماذا لا تبدأ أنت ؟ .

- أنا ؟ أصبحت الكتابة عندي عمليّة شاقّة . صرت أخشى رؤية الورقة البيضاء أمامي..." .

- أتقول ذلك ، وأنت الذي تكتب طليقا ، كما يكتب الشعراء ، فماذا أقول أنا ؟ أتدري أنّ النظرة السوسيولوجيّة تفسد الخيال من أساسه . يدرّبونك عشر سنوات على رؤية الإنسان كظاهرة مجتمعية - وإذا أنت في النهاية تفقد المقدرة على رؤيته كإنسان متميّز كإنسان متوحّد ، أصالته في دخيلة ذهنه في خلايا دماغــه " . [...] "

- "إذا لم تر وليد كذلك فخير لك ألاّ تكتب " (1)

إنّ الدكتور جواد الباحث يواصل تمويهه وهو في نفس الوقت ، يتقدّم في بسط قصّته تدريجيّا محاولا إرغام القارئ على المتابعة ، حتّى يصل الذروة ، وهي العقدة المتمثّلة في اتّباع سيرة وليد مسعود . يؤكّد الدكتور جواد لمريم " أنا الآن أعيد النّظر فيها ثانية [كتب وليد] أريد أن أصل إلى نتيجة على الأقلّ حسما للإشكال مع زوجتي . فهي تقول " أكتب كتابك عنه وخلّصني ".استضحكت هالة ، ووضعت ساقا على ساق ، وقالت : " أريد من جواد أن ينتهي من هذا الموضوع ، لكي يستطيع التفكير في شئ آخر غير وليد " (2) .

إنّ الدكتور جواد سعى إلى تأليف كتاب "البحث عن وليد مسعود" ، وهو مصمّم عليه كلّفه ذلك ما كلّفه . ألم يصرّ قائلا : " لا الذئاب ولا غير الذئاب ستثنيني عن الكتاب الذي أكتبه ؟ (3) . كيف ستكون صيغة هذا الكتاب هل هو دراسة حــول

---

(1) جبرا - " البحث " - ص 82.

(2) م.ن. ص 347 .

(3) جبرا :" البحث ":ص 358 .

جانب من جوانب البطل الحاضر المتواري أم هو عود على بدء ، أي أنّ " المبحوث عنه " هو "الكلّ" الّذي لا يتجزّأ . والحديث عنه هو الحديث عن مجتمع بأسره ؟ هذه الأسئلة تبحر ذهن الدكتور جواد وتبحر وعي قارئ " البحث " . يقول الرّاوي في آخر صفحات الكتاب : "ها أنا اليوم قد جمّعت أوراقي وهيّأت ملاحظاتي وسأبدأ جادّا بدراستي . ترى هل سأبلغ نتيجة قطعية بشأن وليد ؟ "(1) .

إنّ "البحث" هي رواية تقصّ قصّة بحث الرّاوي الدكتور جواد حسني عن كلّ ما يتعلّق بوليد . وهو بالأساس جمع لمقولات وأحداث قيلت أو عاشها وليد بنفسه بل إنّ "وليد" يحكي قصّة طفولته الأولى ومراحل شبابه . والدّارس " للبحث " يسترعي انتباهه الفصول الّتي جاءت على لسان الدكتور جواد . ففي البداية يتسلّم جواد"تركة صعبة"ثم يبدأ بحثه ، ليعود في الأخير"واعدا بالمزيد". وهذا الوعد ليس إلاّ صورة للبحث الذي بين أيدينا . فقد جمع الرّاوي المعطيات ، وبوّبها ، ثمّ قدّمها للقارئ كلاّ لا يتجزّأ . وبذلك تكون رواية "البحث" هي قصّة بحث جواد عن شخصيّة وليد الّذي اختفى في ظروف غامضـــة ، ورغم "البحث" فإنّ السرّ يبقى طيّ الكتمـــان .

إنّ هذه الرّواية هي انعكاس لحياة الرّواية وهي بصدد الإنجاز . فكأنّنا أمام راو يفتصح داخليّا ، صاهرا الأحداث ، مقابلا الآراء ، من أجل الوصول إلى جوهر يعسر في الحقيقة بلوغه . فنحن أمام نار تنصهر ذاتيّا من أجل إشعاع النّور في الدّواخل والخوافي حتى تتّضح الرّؤية وتنجلي . ومن ثمّ فالرّواية هذه صهر للذات من أجل إبراز خصائص إنسانيّة الإنسان وجوهره الأساسي . لكن كيف جاءت روايـــة "الغرف الأخرى" وما هو مدى اتّساق شبكة قصّها مع "النار والجوهر" ؟ .

<u>الغرف الأخـــرى :</u>

"الغرف الأخرى" هي من الرّوايات التي تأخذ شكل الاعترافات الخفيّة . إنّها رواية الذات تحكي انشطارها . فالرّاوي يقضي ليله في العراء ، لا كالعراء ، في غرف لا كالغرف . وهذه الرّواية أيضا ، هي رواية الرّواية حيث ينسج الرّاوي قصّته متابعا أحداثها تدريجيّا . ولا تنكشف هذه اللعبة ، إلاّ في آخر الرّواية . وإن يجد البـــاحث

(1) م.ن. ص 378 .

بذورها في متن الكتاب . فالبطل كاتب ، يسهر خلال ليلة كاملة عن هويّته أو هو يساساها ليعيش روايته الجديدة محاولا قدر المستطاع أن يكون عينا أمينة على الأحداث التي يعيشها أو هي تمرّ بمخيّلته . يعترف الكاتب بسببابه ، ويحاول مداراته، في سبيل استكناه الدّواخل ، بل إنّه يسمّي كتابه " المعلوم والمجهول " . فللرّاوي مؤلّف يحمل هذا العنوان . وإذا هذا الكتاب يسمي كتابا آخر ، فيه عن الدكتور نمر علوان الذي تندمج شخصيته بشخصية الرّاوي ، بل إنّ صورة الدكتور المذكور هي صورة الرّاوي ذاته ، كما أطلعه عليها الدكتور راسم عرت(1). إنّ الرّاوي ينفي تماهيه مع شخصيّة نمر علوان التي تلصق به تلك الليلة ، لكنّه يعترف بأنّ الكتاب يحمل صورة هي صورته هو . وبالتّالي ، فالكتاب سواء كان يخصّه أم لا،فإنّه يحتوي فصولا من سيرة البطل ، فما يقع خلال تلك الليلة ، هي أحداث متداخلة ، متماثلة ، تدلّ على عمق جرح الذهن البشريّ وتشوّشه . ويبلغ التشابك والتداخل الذروة عندما يجد الرّاوي يقرأ بعض الصفحات من كتاب " البديل "(2) فإذا به يقرأ ما كان يدور بخلده من لحظات . عندئذ يتساءل بمرارة وخوف ووجل فيقـــــــول :

" ذهلت. ولمّا استمررت في القراءة . أصابني الذعر . وجعل قلبي يخفق بسرعة ظالمة. هل كان الكتاب يتحدّث عني ، عن تجربتي - أم إنّني بخدعة رهيبة في ذاكرتي اللعينة إنّما كنت أستعيد أسطرا قرأتها في كتاب ، فتوهّمت أنّني صاحبها وبطلها ؟ "البديل" لعلّني كنت قرأت الكتاب قبل أيّام ، فعنوانه مألوف جدّا لديّ [...] أليس من المحتمل بعد كلّ الّذي جرى هذه الليلة أن يكون هذا الكتاب بالفعل قصّة حياتي ؟ وكيف يمكن أن يكون ذلك إلاّ إذا كنت أنا الّذي كتبته ؟ "(3) .

إنّ الرّاوي في "الغرف" ينغمس في تحليل نفسيّته حتى تتشعّب أمامه الأحداث وتتداخل ، لكن انكشاف رواية الرّواية أو قصّة القصّة ، وافتضاحها لا يتجلى إلاّ في الصفحة الأخيرة حيث يقرّ البطل على لسان صديقه علـــوي عبد التواب : " لا أدري ما بك ! إلاّ إذا كنت منذ الآن قـــد بدأت تضيـــع في صفحـــات كتابك القــادم "(4).

---

(1) جبرا " الغرف الأخرى " ص 81 .
(2) م.ن. ص 127 .
(3) م.ن. ص ص 127-128 .
(4) جبرا : الغرف الأخرى ص 162 .

إنّ هذا السؤال / الجواب إن شئنا التعبير ، هو تحديد للكتاب الّذي يسعى الرّاوي إلى إبداعه،وهذا التأليف ليس إلاّ رواية " الغرف " . فهذا الكتاب الّذي يضيع فيه صاحبه ويغيب . ويحتفي فيه مبدعه وينطفئ ، ليس إلاّ " الغرف " . و"الغرف " هي غرف داخلها مفقود وخارجها مولود . فالرّاوي تائه لأنّـــــه د خـــــل إلـــى " الغرف "،ولمّا خرج منها مازال به مسّ من تعاريجها وانعطافاتها المتعدّدة . ولا غرو في ذلك ، فصهر الذات وفقدان الذاكرة من أجل التغلغل في دواخل النّفس هو الجوهر المأمول . والكتابة الحقّة هي توه وضياع ومعايشة صارمة للأحداث والأعمال حتّى يمسي الرّاوي / الكاتب بطلا أو كالبطل المأسور داخل النسيج الرّوائي .

إنّ "الغرف" هي الذات تحكي ضياعها داخل نفسها .فإذا هي " تنحرق " تدريجيّا ، مضيئة خوافيها وأدغالها العميقة ، من أجل فهم للذات الإنسانية في تجلّيها الكبير . فالجوهر هو بالأساس مرور بالعرض لبلوغ اللبّ الّذي لا ينكشف إلاّ بعد التّجربة المريرة . والنّار هي السّبيل الوحيد لذلك . فكأنّ الرّاوي ، ومن ورائه جبرا يسعى إلى الانكشاف الكلّي . ومن ثمّ كانت الرّواية تقصّ ذاتها من أجل تعمّق أجدى وأنفع . فالصهر أمر واجب حتّى تنكشف الذات ذاتا لذاتها . فهل تستجيب شبكة القصّ في "السفينة" وتتنسق مع ثنائيّة " النّار والجوهر " ؟ .

"السّفينة" هي رواية الهروب من الذات . وهي رواية البحث عن الخلاص بشتّى السّبل والطّرق . الرّاوي حائر قلق لا يعرف لمأساته حدودا . ومن ثمّ لم يسع هذا البطل إلى " السّفينة " إلاّ للخروج من محيط يناصبه العداء . فأراد المروق إلى الخارج علّه يجد بعض السلوى . والغريب أنّ قصّته هذه لم يحكها ، وهي تسرد ذاتها ، كما فعل رواة جبرا في بقيّة أعماله الرّوائيّة . وإنّما أوجدها مبطّنة ، في سياق قصص قصيرة أو قصائد شعرية . كما أوجد الرّاوي الرسائلَ والكتابات الّتي تركها بعض شخوصه وخاصّة الدكتور فالح . فالكتابة ، في الأخير ، تسرد كتابة الآخرين وهي تحمل في طيّاتها قصّة "السّفينة" ومأساة أهلها . فعصام السلمان يورد قصص حبّ عاشها وديع الّذي كان ، بدوره ، يقصّها لصديقين له " كحكاية مسترسلة . كان أبوها عطارا [...] ... " ذلك أبي " تقول هي - وقد نسيت اسمها (ألعلّها ، إذن ، من

خلق الخيال لا غير) " (1) إنّ هذه القصّص هي صورة للقصّة الكبرى " السّفينه " . فملامح المأساة موجودة وإرادة التمويه واضحة . فهذا الاستطراد (ألعلّها من خلق الخيال) هو تمويه من أجل بعث روح التصديق والإقناع لدى المستمع أو القارئ . فالقارئ وهو يطالع ، هذه الجمله ، يعرف حقيقة مفادها : أنّ الرّاوي عصام ومن ورائه وديع يقولان الحقيقة ، فإنّ شكّا في وجود شخصيّة " الفتاة " فإنّهما لا يشكّان في أنهما يمثّلان الحقيقة الوحيدة الّتي لا تقبل الشكّ والدّحض .

وفي رواية "السّفينة" بعض الفقرات الّتي تحيل إلى واقع الشخوص . فالحديث عن الرّحالة الأجانب وهروبهم من المجتمع أو من " امرأة يخشى زواجها " (2) هو ، في الأصل ، إشارة إلى واقع شخصيّة معينة . كما أنّ القصائد الّتي طعّمت العمل الرّوائي هي ، في الحقيقة ، ضروب من الخلاصة لما تحمله الرّواية من معان . فقصائد " من الشمس ومن منّا القمر ؟ " (3) وقصيد محمود الرّاشد الّتي يمكن عنونتها بـ"البحر / الوحش" (4) هي تصوير لواقع السّفينة في البحر ، إبّان العاصفة : وهي ترمز لقصة محمود ذاته . لكنّ القارئ لرّواية السّفينة " يستشفّ فيما تركه الدكتور فالح من رسائل ومذكّرات (5) قصّة السّفينة ذاتها . فكأنّ هذه الكتابات هي تأليف للسّفينة ، من منظور ، هذه الشخصيّة . إنّها سفينة الدكتور فالح الّتي كتبها ، بعد أن ركبها ورحل فيها ، ليرحل عنها .

إنّ رواية "السّفينة" ليست رواية للرّواية أي إنّنا لا نعثر على ذلك الهاجس الكبير الّذي يحدو شخوص جبرا لتصوير واقع قصصهم . إنّها رواية لا تعالج ذاتها بذاتها على غرار الرّوايات الجبرائيّة الأخرى . ولعلّ الكاتب لم يجد مستساغا أن يستعمل ناره لبلوغ جوهره ، فاكتفى باتّباع الأحداث وفق منظور رواته دون الرّكون إلى متابعة روائيّة الرّواية . ورغم ذلك ، فإنّ بذور هذه الرّوائيّة موجودة متغلغلة داخليّا في تلافيف العمل ، وفي بعض المواقع المتناثرة كما بيّنّا آنفا.

---

(1) جبرا "السّفينة" ص 26 .

(2) م.ن. ص 85 والاشارة تعني عصام السلمان .

(3) م.ن. ص 118 .

(4) م.ن. ص 135 .

(5) م.ن. ص ص 212-225 .

فإذا الأبطال يكتشفون ويكشفون واقعهم تدريجيّا عبر نسيج لغويّ آخر لا يعود فيه القول على القول والكلام على الكلام . ولم تكن "السّفينة" هي الرّواية الوحيدة الّتي لم تتّبع ولم تتّسق وفق نار جبرا وجوهره . ذلك أن روايته "صيّادون في شارع ضيّق" جاءت على هذه الشاكلة . أمّا أغلب قصصه القصيرة بدءا بـ"ملتقى الاحلام"(1) إلى "بدايات من حرف الياء (2) فقد جاءت تحمل في طيّاتها ذلك الهمّ العظيم الّذي يمكّن الرّاوي من الحكي والتفكير في ميلاد قصّته ذاتها. فكأنّ العمل الرّوائيّ هو شكل ثنائيّ السمة . هو فعل ، وتفكير في الحديث عن الفعل . ونحن ، إن تمعنّا في رواية جبرا الّتي ألّفها معيّة عبد الرحمان منيف الموسومة بـ " عالم بلا خرائط " ، فإنّنا واجدون أنّ هذا العمل يتّسق الاتّساق كلّه مع ما ذهبنا إليه . فجبرا يؤكّد ذلك قائلا " " إنّ كتابة " عالم بلا خرائط " قصّة أوجزها كما يلي : انتهيت من كتابة " البحث عن وليد مسعود " وكنت متهيّئا لكتابة رواية جديدة. عبد الرحمان منيف كان مثلي أيضا . ذات مرّة كتبت بعض الصّفحات لكن توقّفت . أنا أكتب نسبيّا ببطء ، والرّواية الواحدة تستغرق منّي عادة أربع أو خمس سنوات. قرأت ما كتبته وفجأة خطر لي خاطر سألته : مارأيك أن تكتب الفصل الثاني . تردّد منيف ، ثمّ قبل . بعد أيّام جاءني بفصل ، وقال لي : لقد أوقعتك في فخ ، فاخرج منه . كتبت فصلا آخر ، وأوجدت لـه فخّا وهكذا... لم نبحث التّفاصيل . وعندما كتبنا عدّة فصول ، أدركنا أنّ اللعبة صارت جدّيّة ، عندئذ جلسنا وأخذنا نبحث في ما كتبناه . أمّا موضوع الرّواية ، فقد كنت أفكّر فيه منذ زمان بعيد ، واتّفق أن لاقى ذلك هوى في نفس صديقي ، لأنّه هو أيضا ، كان يفكّر في شيء من ذلك النوع : رجل يتّهم بقتل امرأة يحبّها . وقد حدث ذلك فعلا هنا " (3) .

---

(1) جبرا ـ"عرق وبدايات من حرف الياء "ـ، ص ص 62-67 .

(2) م.ن، ص ص 203-220.

(3) محمد الحبيب السالمي : "حوار مع جبرا ابراهيم جبرا " الوطن العربي " ع 342 لسنة 1983 ص ص 52-53 .

إنّ موضوع هذه الرّواية ، قد خامر جبرا فعلا بل إنّ إحدى قصصه القصيرة عرضت نفس الموضوع ، معالجة مباشرة ، إنّها قصّة " السيول والعنقاء " (1) وفي كلا العملين ، فإنّ جبرا اتّبع نفس النّسق . فجاءت الرّواية ، رواية للرّواية والقصّة قصّا للأقصوصة . فكلّ نصّ هو نصّ للنصّ . ومن ثمّ أوجد جبرا هذا النمط التعبيريّ الجديد الذي تظهر فيه عمليّة الخلق والابتكار تفضح ذاتها بذاتها .

إنّ رواية " عالم بلا خرائط " وجلّ كتابات جبرا القصصّية تخضع أو تستجيب لإحدى الخصائص التي يتميّز بها هذا الأديب . وهذه الخاصيّة ، هي عمليّة قصّ الرّواية عبر نشوئها ، فكأنّ الرّاوي يتعرّى تدريجيّا من أجل خلق عالم متنام ، هو صورة منه . فهو انعكاس للعمل أوّلا وآخرا (2).ومن ثمّ ، فإنّ عنصر " النّار" دافع للصهر الذي بدوره يؤدّي حتما إلى جوهر يطلب فيدرك في الغالب الأعمّ .

* * *

إنّ العمل الرّوائي عند جبرا ينطلق من نار تصهر لتصل القارئ بجوهر الحياة التي إليها تحنو النفس وتستهوي القلوب . وقد جاءت العناوين محدّدة لنار الارتحال والبحث والتّنقيب والثورة والضياع . فالعنوان عند جبرا نار تسعى إلــى تحديد جوهر هو ، من النفس ، في الصميم .وما الجوهر سوى تلك الأحداث المتتابعة التي تسلّط على بطل إشكاليّ ، فينغمس في شبكة القصّ يسرد بضمير المتكلّم حقيقة وجوده ، أو ما يشبه حقيقة وجوده ، كما تتراءى له في مرآة نفسه . وهذا البطل الإشكاليّ في سرده ، يتناول الرّواية ، باعتبارها ، مادّة للسرد ، أي إنّها هيولى بصدد الخلق . فإذا الصورة خيال للهيكل بصدد البناء . وإنّ هذا الشخص السّارد ينفتح أمام الآخرين ، فيتعرّى ويترك للآخر إمكانيّة المرور عبر منطوقه . فتظهر عند الرّاوي أصوات الآخرين جليّة واضحة . فالرّاوي السارد عند جبرا يملك الطّاقـــــة

---

(1) جبرا " عرق أو بدايات من حرف الياء " ص ص 168- 197.
(2) محمد عز الدين التازي -" مفهوم الروائيّة داخل النصّ الرّوائي العربي " مجلة " الوحدة " السنة 5 .ع 49 تشرين الأوّل : أكتوبر 1988 م - 1409 هـ ، ص 96 . يفطن هذا النّاقد إلى هذه الخاصيّة في رواية " عالم بلا خرائط " وبعض الرّوايات العربية الأخرى .

الموحية التي تخوّل للآخرين التعبير عن ذواتهم ، من خلاله . وفي ذلك نرى أنّ جبرا يعتمد تصوير الواقع كما هو أو هو يسعى إلى ذلك سعيا واضحا . فجبرا لا ينغلق في رواياته ، وإنّما ينفتح للرأي المقابل بما فيه من رفض أو انتماء إلى الرّاوي السّـــارد.

ولعلّ ركوننا إلى أحد عناوينه النّقدية لإبراز هذه النّقطة كان صائبا . إنّ هذه العملية تستدعي من القائم بها ضربا من المسؤولية ، ومن ثمّ دلّت عبارة " النّار والجوهر" على هذا المنظور . فالنّار هي الحياة التي نمرّ بها ، فنعطينا التّجربة بأنواعها المتعددّة ، وهذه التجربة تكوّن الصّهر الذي يؤدي بدوره إلى صقل الذات حتّى تمسي جوهرا هو صفاء الصوت الفرد - الجمع في آن واحد .

الفصل الثاني :

البدايـة والنهايـة :

بين مدّ الحرية وجزر الطوفـان

- البداية : مدّ الحرّيـــة
- النهاية : جزر الطوفــان

تمهيـــــد :

البداية في الرّواية هي الفعل الّذي يجابه به الرّاوي قارئه . وهو فعل منه يكون منطلق العمل الروائي وعليه يبنى . فإذا كانت الرّواية نسيجا لغويّا يسرد خلاله الرّاوي ومن ورائه الكاتب القصّة ، فإنّ البداية هي تلك الحالة الّتي يلج بها القارئ نصّه منذ الوهلة الأولى . فالوهج اللغويّ يرسل ضوءه السّاطع عبر الحروف نحو مخيّلة القارئ الّذي ينطلق من النّسيج اللغويّ ، لكي يستوعب الأحداث والمنطلقات . ونقطة الانطلاق كثيرا ما تكون ذات أهميّة قصوى . فمنها يكون البناء وعليها يكون المعتمد . وكل عمل روائيّ ناجح لا بدّ له من منطلق أصيل . ونحن في تحليلنا لروايات جبرا وجدنا علاقة متينة بين عنوان لأحد كتبه النقدية : " الحرية والطوفان" وضربة البداية لأعماله الرّوائيّة . فالحريّة حاله يكون عليها الفرد الإشكالي . منها يكون المنطلق للفعل الإنسانيّ . وعبرها يكون التوجّه نحو العقد المتعدّدة الّتي تتبع مسلكها حتّى النهاية . فما هي خصائص هذه البداية وما هي مؤشّرات هذه " الحرية " عبر خطاب جبرا القصصّي ؟

البداية : مدّ الحريـــــة :

إنّ البداية عند جبرا تتميّز بخصائص واضحة ، فالمنطلق هو بالأساس لحظة حرجة تتّضح فيها مسؤولية البطل . فهو يبدو " فاعلا " بالمعنى النّحوي للكلمة . فهو يصارع الواقع ويسعى إلى تخطّيه . وهذه اللحظة هي ، دقيقة للغاية ، فيها ينجلي لنا البطل وهو يقارع الواقع ويصارع الآخرين . إنّ البداية عند جبرا هي ولادة للحدث ، ولادة للفعل ، ولادة للعمل ، ولادة للحلم والذكرى .

صــــــراخ :

أمين سماع في رواية جبرا الأولى " صراخ " فاعل للأحداث وراويها . فهو الّذي يكتب قصّته ويربط عناصرها . ومنذ الأسطر الأولى يبدو لنا متسكّعا في شوارع المدينه أو كالمتسكّع . فيلتقي بفتاه . ثمّ بشرطيّ صديق ليجلس في مقهى صغير ، يشرب قهوته . ويتّضح لنا بعد ذلك أنّه " عائد من الجبل حيث نسي كلّ شئ " عن المدينة . فأمين السماع غادر المدينة منذ أيّام وتوجّه إلى الجبل لقضاء عطلة ، قصد

سبيل مآسيه وبصفة خاصّة نسيان حبّه لسميّة ولعالم عبابت هائم .

إنّ الرّواية تبدأ بالعودة إلى عالم المدينة . وهي عودة تتّسم باللهفة من ناحيّة، والبرود من ناحية ثانية . فأمين متلهّف متعطّش إلى المدينة وما كثرة الأحداث الّتي يعيشها عبر ليلته تلك ، إلاّ دليل على هذا التعطّش والتّلهّف . أمّا البرودة فمأتاها من المدينة ذاتها . فهي مدينة الموت : موت الحبّ وهروب الأحبّة (1) . أمّا الجبل فهو مقرّ الهروب . لقد كان أمين يهرع إلى الجبل كلّما ألم به أمر . يجيب أصدقاءه في المقهى لمّا سئل : " أين احتجبت طيلة هذه المدّة " ؟

فيقول : " في كهف على الجبل " (2) .

إنّ عودة أمين إلى المدينة هي عود إلى الحياة الاجتماعية وانغماس فيها . وهو، إذ يعود ، يمسك بزمام الأحداث ويتعقّبها تدريجيّا ، وبطريقة المونولوج الداخلي والافتصاح النفسيّ نتعرّف على اهتماماته . ويمكن حصر هذه الاهتمامات في ثلاثة عناصر :

- كتابة تاريخ أسرة آل باسـر
- قصّة حبّه لسميّــة
- كتابته لرواية حبّه الفاشـل

إنّ رواية " صراخ " هي قصّة ليلة من ليالي أمين الّذي استرجع فيها البطل الأحداث الّتي عرفها . وكما سبق ، فإنّ البطل اسرى ، منذ البداية ، يصوّر قلقه وتذمّره وسخطه علي الواقع الأليم . لقد كان خارج المدينة من أجل راحة يطلبها فلا يدركها .فقرّر العودة إلى المدينة الآتون حتّى يفي بحريّته ، ويقوم بما هو مطلوب منه ويعبّر عن وجوده . ويكفي أن نتذكّر الحادث الأوّل : محادثته مع الفتاة وحواره مع الشرطي لكي نعلم أنّنا أمام بطل إشكالي مصمّم على الفعل . فهل سيُصيب أم يُصاب بالفشل الذريع ؟ .

---

(1) توفيـــق صائغ - " عبر الأرض البوار" - مقدمة " عرق أو بدايات من حرف الياء" ص 10 .

(2) جبرا : " صراخ "ص 30 .

" السّفينـــة " :

لئن بدأت رواية جبرا الأولى بالعودة إلى المدينة الأتون ، فإنّ "عصام السلمان " بطل " السّفينة " ينجلي أمام القارئ وهو هارب من قدَر غاشم . فيركب البحر من أجل خلاص خلّب يبدو في الأفق جاريا نحو شاطئ الأمان والاطمئنان . لكنّ القدر كان له بالمرصاد .

يفتح الرّاوي سرده قائلا : " البحر جسر الخلاص ، البحر الطريّ الناعم ، الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والأذرع الممتدّة كالشّراك اللذيذة . البحر خلاص جديد . إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ! إلى الشاطئ الذي انبثقت عليه رنّة الحبّ من زبد البحر ونفث النسيم " .

إنّ "عصام السلمان" هارب من الحبّ ، هارب من الأرض ، من اليابسة ، هارب من قدر الحبّ الذي لا يقهر . وفي هذه اللحظة لحظة الهروب ، لحظة الانعتاق تكون المصادفة الغريبة أو على الأصحّ الاطمئنان الخلّب أو الاطمئنان السراب ، إذ سرعان ما تتّضح الرؤية وتبدو الرحلة / الخلاص ، الرحلة البحرية / الهروب ضربا من المستحيل. إذ يتحوّل البحر من معين على الهروب إلى معيق له ومعين على اللقاء والمصادفة . يعترف عصام : " ما كنت لأعرف أن (أكاد لا أستطيع أن أقولها) أنّ لمى ، لمى نفسها لمى المسكينة ، لمى الباكية بعض الليالي ، العادرة بأهلها من أجلي ، الضاحكة ، الراكضة على عيني ، لمى ستكون أيضا هنا "(1) .

لقد قرّر عصام الهروب ووجد في السّفينة : " الهيركيوليز " أداته للضرب في البحر ، بحثا عن مستقرّ بعيد عن الأحبّة . لكنّه رأى لمى مع " زوجها الدكتور فالح عبد الواحد حسب بين الرّكاب والسّفينة بعد راسية في مرفأ بيروت . وقعت عيناي عليها بمفاجأة الناظر إلى حجر ضخم يهوي عليه من أحد السّطوح . فانسحبت في الحال من مرمى الخطر . لقد غدرت بي . لقد لحقت بي إلى المكان الوحيد الذي كنت أظنّه في مأمن منها . خرجت بـــين جموع المتّكئـين على الدرابزيـــن الملوّحـــين

---

(1) جبرا : السّفينة ص 9 .

الصّائحين الحالمين . ودهبت إلى الناحية الأخرى من السّمسة ... صدفه ولا ريب... ماعدت أتحمّل النّساء ، أريد الخلوة . أريد ألاّ يعرفني أحد باسمي أو وجهي . واحد من مليون ، عابر سبيل يصطدم به المارّة ولا يرونه " ...(1).

إنّ "عصام" ينكتشف داخليا ، فهو هارب إلى المكان / المثال ، إلى المكان الّذي لا يكشف . لكنّ المحاولة تبوء بالفشل . فهو طالب للمحال . ولا بدّ من اللقاء غير المرغوب فيه.فإذا كان ساعيا إلى " الخلوة " و "الغربة " و"الوحدانية " ، فقد وقع في عكس ما أراد . فالسّفينة المكان الضيّق يجمع لا يفرق ، يصل ولا يفصل . فتسمي المجموعة واحدا ، والواحد ضمن الكلّ . إنّه المكان الّذي يحتوي الكثير ليحيلها إلى لحمة واحدة . وإن تناقضت الأهواء وتصادمت الرؤى . ويكشف عصام أنّ لمى ، قد رأته . فقمرتها تجانب قمرته بل إنّ اللقاء كان أمام القمرة . فكان المشهد المسرحيّ":

عصام ؟ أي والله عصام ! ،، هتف الدكتور فالح وأكمل :

لمى شوقي عصام السلمان ! ،،

لمى (بلهجة مسرحية) : من عصام ؟

أنا (بلهجة مسرحية أيضا) : شلون صدفة ! مرحبا دكتور

شلون حظ ! مصافحات سريعة ،، " (2) .

إنّ هذا اللقاء ينمّ على قيام هذه الرّواية في أساسها على هذه المصادفة . فعصام وفالح ولمى يلتقون في السفينة . فهذه السّفينة هي قدرهم الّذي سيحملهم إلى حيث تتحدّد المصائر وفق تخطيط مسبّق سيتّضح تدريجيّا . فكلّ هذه الكلمات : "صدفة" - "مراوغة" - تصميم" ، "ملاحقة" "إعاصة" ، "خلوة" "عابر سبيل" هي تحديد لمسار روائيّ واضح . يكون أساسه انعدام الانفلات من الآتي ، فإرادة الهروب الّتي حاولها البطل ستنتهي به إلى الرّضوخ إلى مسار السّفينة . فالبحر جسر الخلاص أمسى جسرا للقاء الدائم . واللهجة المسرحية في المشهد الآنف الذكر ، ستتواصل حدّا فاصلا بين الأبطال يلتقون للحدث ، وتتأجّج بينهم العواطف على

---

(1) جبرا : السّفينة ص 11 .

(2) م.ن. ص 13 .

النمص ممّا سدون . وهنا ىلعب الظاهر والباطن لعبته ، فلمى تظهر ما لا تبطن وعصام بالمثل وكذلك فالح .

إنّ بداية "السّفينة" هي لحظة من اللحظات الحرجة الّتي يعرفها الأبطال ويعيشونها بكل جوارحهم.فعصام أراد الهروب وهو فعل قام به عن إرادة ومسؤولية. فكان حرّا ساعيا إلى الانعتاق من اليابسة ، فوجد في البحر إمكانية الاطمئنان والانعزال ، لكنّه يلتقي بمن أراد غيابه.فإذا الغائب حاضر . وتتغيّر بذلك كلّ المعطيات لتصبح "السّفينة" سفينة رحّالة تموج مع البحر بحر الخلاص في البداية وبحر الأشواق فيما بعد ذلك .

فهل ستكون البداية في" البحث " على هذا النسق سليلة اختيار لا بدّ منه ؟

" <u>البــحــث</u> ":

اتّبعت بداية " البحث " نسقا فيه بعض التغيير للبدايات السّالفة . فقد قدّم الكاتب للرّواية بمقطوعه من المرتبه التاسعة لريلكه . وهي مرثية تسم الذات الإنسانية بخاصيّتين ، أولاهما : ارتباط هذه الذات بقدرها المعروف وهو الموت :

" آه لماذا

علينا أن نكون بشرا ، وإذ نراوغ القدر

نتوق إلى القدر ؟ "

وثانيتهما : ميلها المسرف إلى البقاء ، رغم هذه النهاية . فالذات وإن ذهبت هباء فإنّها تاركة في الأرض علامة مّا ، تدلّ على مرور الإنسان من هنا ، مرور حضارته في هذا الكون.والرّواية تنفتح على هذه الحقيقة.فنحن أمام راو هو"الدكتور جواد حسني "يسلّم تركة صعبة" والتركة كما وردت في اللسان (1) هي تركة الرجل الميّت : ما يتركه من التراث المتروك."والرجل" "التارك" في مقام الحال هو وليد مسعود ، وقد اختفى اختفاء غريبا.فهو ليس بالميّت وليس بالحيّ.وإنّما هو بين هذا وذاك.نعني أنّه يعيش قدره.وإن تسلّم الرّاوي هذه التركة الصّعبة ،فإنه أقرّ منذ البداية قصور الذاكرة عن الوصول إلى الحقيقة يقول:"تمنّيت لو أنّ للذاكرة اكسيــرا

(1) ابن منظور - لسان العرب - مادة "ترك" .

سعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمنيّ ، واقعة واقعة ، ويجسّدها ألفاظا تنهال على الورق" (1) . إنّ هذه العبارة التي يبدأ بها الرّاوي كلامه توضّح أنّ هذا التمنّي هو من الاستحالة بمكان . فالذاكرة هذه القوة الدّاخلية التي يمتاز بها الإنسان ليست لها الطاقة بحيث تعيد الحياة في من مرّ زمنه وعاش أمده ، لذلك ، فإنّ هذه الكلمة توضّح مدى قصور الإنسان ونقصانه.والكلمة مأخوذة عن وليد نفسه ، وليد الحاضر،المتواري ، المبحوث عنه . إنّ البداية في " البحث " جاءت في وقت حرج للغاية . فالبطل حاضر مختف ، والفاعل لا حيّ يرزق ولا ميؤوس منه اليأس كلّه . فوليد اختفى . شاهده الأصدقاء وعاينوه في الحدود . لكنّ بعض الشواهد تؤكّد نهايته بل يذهب البعض منهم إلى القول بأنّه أراد الرّحيل ، ورحل فعلا دون رجــــــعة (2). لذلك أصرّ الرّاوي أنّ يطيل الحديث عن الذاكــــــرة فهي هذه القــوّة الدّاخلية التي تسعى إلى إعادة تشكيل الواقع وفق وعينا به . وهو ما سعى إليه الدكتور جواد حسني . فالرّاوي مصرّ على البحث عن وليد مسعود لا ككائن ، وإنّما كمثل عايشه وطارحه الآراء واختلف معه من اختلف واتّفق معه من اتّفق . وبين هذا وذاك بقي الدكتور جواد يقف موقف الاتزان الذي طالما حاول البطل المختفي الوصول

---

(1)جبرا : " البحث " ، ص 11 .

(2) يتّضح جليّا أنّ جبرا يستمدّ شخوصه من معارفه وأصدقائه ، وقد خامرتنا هذه الفكرة وبدا لنا وليد مسعود ليس إلاّ صورة من الشاعر توفيق صايغ . فالعلاقة بين جبرا وهذا الشاعــر هي نفس العلاقة بين الدكتور جواد ووليد مسعود انظر "البحث" ص43.ويقول جبرا عن صديقه الشاعر : " لا - لم يخطر ببالي قط ، طوال هذه السنين أنّني سأكتب عنه بعد موته . بل - ويا للسخرية - كنت أغذيه دوما بتفاصيل عن حياتي ، وأطلعه على كتاباتي التي لا أنشرها ، وأحدّثه عمّا لم أحدّث أحدا عن دواخل ما أكتب وما أفعل ، جاعلا منه نجيّا كما لم أجعل أحدا ، لأنني كنت أعتقد أنّه هو الذي سيحيا بعدي ، ليكتب عنّي ،وليس لي أحد مثله من حيث عمق المودّة والتجاوب، فكأنّه شقّ آخر لنفسي ولن يهمّني أحد مثلما يهمّني - بذلك الذكاء المفرط وذلك القلب الكبير" انظر مقال جبرا " توفيق صايغ : ضغوط النّار والجوهر الصلب " في " النّار والجوهر : دراسات في الشعر" ص 93 . ويعلّق جبرا عن وفاة توفيق الصايغ الذي التقى به سنة 1970 فيقول " كان مصمّما على العودة نهائيّا [إلى بيروت] في العام القادم [1971] لكنّه لم يعد " . ن.م. ص 115 . وإذا أضفنا إلى كلّ ما سبق محاولته للانتحار وهربه من الموت سنتأكّد من أنّ شخوص جبرا مصمّمة بخصائص دقيقة من هذا الشاعر وبخاصة وليد والدكتور فالح .أنظر كذلك: محمود شريح". توفيق صايغ سيرة شاعر ومنفى " ص 197.

إلى تحقيقه . وإيماء بروح الصّداقة بلنفى الدكتور جواد بأصدقاء وليد في بيت عامر لسماع شريط مسجّل - هو آخر صوت لوليد - يسمعه الحاضرون ممن عرفوا الرجل وتعاملوا معه (1) . وسيجتمعون مرّة أخرى في بيت ابراهيم الحاج نوفل لمشاهدة صورة شخصيّة لوليد ، أنجزتها الرسّامة سوسن (2) .

إنّ بداية "البحث" هي منطلق جواد في عمليّة التحسّس الأوّل من أجل بحث أعمق وأدّق . وهو بحث ليس كالبحث البوليسيّ السّرّي الساعي إلى الكشف عن جريمة مّا . وإنّما هو فعل اعتراف لصديق ، هو في الحقيقة ، مبثوث عند الجميع . فوليد روح لم تمت . ذلك أنّ كلّ الأصدقاء كما سيتضّح يحملون " وليد " ويحلمون به. لقد فعل وليد فعلته . وقام بمسؤوليته بأن خرج راحلا ، وفي العراء " ترك سيّارته على قارعة الطريق الصّحراوي الداهب إلى سوريا على بعد حوالي خمسين كيلومترا غربيّ "الرطبه" . ولم يترك كلمة تشير إلى ما حدث . ولكنّه بحبّه للمواقف اللغزيّة، ترك شريطا داخل المسجّله ، في سيّارته قال فيه أشياء كثيرة. ولم يقل الشئ الوحيد الّدي تحرّق الجميع إلى معرفته : أين ذهب ؟ " (3) .

إنّ هدا الفعل هو الفعل / المفصل الّدي بني عليه أسّ الرّواية وعليه اعتمد . فالبحث كهيكل روائي ينطلق من إقدام البطل على ممارسة حريّته ممارسة تامّة . فبوعي وتصميم ، سافر وليد وعن وعي ومسؤوليّة ضرب في الصحراء ، وعن وعي ، أيضا ترك " تركه صعبة " لصديق له حصيف الرأي ذكيّ النّظر، هدفه من ذلك إعادة البناء والتركيب ، بناء حياة مضت ومازالت تمضي وتركيب أجزاء واتّساع تفاعلات وأحداث سنكتشفها كلّما استقام البناء واتّسق .

ولا بدّ لنا هنا أن نؤكد أنّ الشريط المسجّل هو اختصار كامل لحياة وليد وهو على صلة بالرّوايه ، بل إنّه يمثل قصّة داخل القصّة ، ولبّ العمل الرّوائي وجوهره (4) منه المنطلق وعليه يعتمد في فهم الفصول القادمه . فهذه الكلمات المسحوبه أرادها الكاتب بهذه الجمل التلقائيه الموحيه من أجل إضفاء الاسطوريه على عمله .

(1) جبرا : "البحث" ، ص 25 .
(2) م.ن. ص 346.
(3) م.ن. ص 16.
(4) اسعد محمد علي - " البحث عن وليد مسعود " وتنويعات الشكل الموسيقي " - انظر الافلام ، ع 1 ، س 18 كانون الثاني - 1983 ص ص 30 - 40 .

إنّ بداية " البحث " هي لحظة اختارها المؤلّف ليكون منها المنطلق في تحديد المسار لحياة وليد مسعود . وهذه اللحظة الحرجة اتّسمت بمسؤوليّة صاحبها وحريّته التامّة في اختيار الفعل ذاته . ولـمّا كان الفعل ضربا من الاختيار اختلفت الرؤى وتعدّدت ، بل إنّها تناقضت . ويكتشف الباحث الرّاوي أنّه وإن عرف عدّة أشياء، فقد غابت عنه أشياء أخرى (1) . لقد أراد وليد الرّحيل وصمّم عليه ، فكأنّه الهروب إلى المجهول أو التوق إلى عالم أرحب ، ولـمّا كان المجهول هو المحيط الخارجي ، فقد ترك بصماته حتّى لا يفقد الفقدان كلّه،وكلّف صديقه ضمنيا بالقيام بشؤونه وفق المعهود علّه يعود . لكن هل سيعود على طريقة السندباد أم هي الرحلة دون عودة ؟

الغرف الأخرى :

لقد افتتحت رواية " البحث " بمرثية لريلكة وهي تعتبر مقدّمة لرثاء وليد مسعود خاصّة والوضع البشريّ عموما . وعلى نفس الشاكلة جاءت رواية " الغرف " تتصدّرها " مقدمة المقدمة " وهي قصّة أرادها الكاتب عبورا إلى المتاهات ، هي بالتحديد تأطير"للغرفة الأربعين" . وهي الغرفة الّتي ورد ذكرها ، كما قلنا سابقا ، في " رواية " البحث ".وقد جاءت على لسان عامر حيث قال : " أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلّها ، ولكنّنا نصرّ على دخول الغرفة الوحيدة الّتي أقفلت دوننا . لابأس سندخلها عندي فكرة " (2) . لقد حذّر الأمير زوجته من ولوج الغرفة لكنّها أبت ، وبحصولها المعهود نكثت العهد وولجت المحذور وقامت بالعصيان . فإذا بالغرفة تنفتح على غرف متعدّدة لا تحصى ولا تعدّ. ولم ينه الرّاوي القصّة وإنّما تركها مفتوحة. فلا نهاية للقصّة ولا نهاية للغرف أيضا . فالأمر موكول إلى القارئ ، لكي يضع حدّا لهذه المتاهة ويتصوّر النهاية ذلك أنّ الرحلة هنا دخول بدون خروج أو هو خروج إلى دخول. وهو ما سنستشفّه في " الغرف الأخرى " .

تعتبر رواية " الغرف الأخرى " رواية الحاضر بمعناه العميق . فالرّاوي في قصّه للأحداث عبّر عن حاضره الغريب . فالبطل خرج من رحلة يكتشف أنّ نهايتها وصوله إلى محطّة حيث يجد من ينتظره لكي يحمله إلى مكان الحفل المقام على شرفه. هذه باختصار شديد بداية الرّواية ونهايتها .

---

(1) جبرا : "البحث" ، ص 37 .

(2) م.ن. ص 20.

إنّ البطل انطلق من " ساحه كبيرة " . يقول الرّاوي : " كانت الساحه ميدانا كبيرا من ميادين المدينه ، تمتدّ على جانب منه أشجار الليوكالبتوس الكثيفه ، وعلى الجوانب الأخرى مبان متراصة عالية . كان ميدانا موحشا - في تلك السّاعة لا أحد يتحرّك فيه أو على جوانبه ولا تعبره سيّارة أو مركبة من أيّ نوع " . إنّ هذا المنطلق ينبيء بانعدام الحدث ، فالمكان ساحة كبيرة واسعة . لكنّها ساحة " ميّتة " لا حراك فيها . فاتّساع المكان كان من المفروض أن يحمل في طيّاته مفهوم الحركة الكثيرة . فلعلّها محطّة أو ميدان يشهد من حين إلى حين نشاطا مكثّفا. لكنّ الركود يجد سببه في الزّمن الّذي حدّده الرّاوي قائلا : " الوقت ؟ كان عصرا ، بل هو بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام ، في تلك اللحظات القلقة الموحشة الّتي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطئ القدوم ، وضوء النّهار المتبقّي رصاصيّ أغبر فيه مذاق الخيبة والحزن " (1) . إنّ هذا الزمن ينبئ بالتغيّر والانتقال من حال إلى حال. فالزّمن هو نهاية النهار وبداية ليل . ولعلّ السّؤال الّذي يُطرح هو لماذا هذا الرّكود في هذا الزّمن المشحون بالرّموز. إنّ مقدم الليل وانتهاء النهار هو زمن المتغيّرات تخفت فيه أحداث وتينع أحداث أخرى ، تنام فيه عقول وتنفتح فيه قلوب. فإن كان الزّمان مدعاة للتّغيّر ، فإنّ المكان ، على العكس من ذلك ، لم يوح بالحركيّة الّتي تدفع إلى الفعل . لكنّ القارئ يستشفّ من هذه المقدّمة أنّ البطل يقرأ " طريقه" ويدرس مكانه. فهل يتمكّن من فهم محيطه أم أنّه سيتيه في طرق المدينة الخلفيّة ؟

إنّ البطل يشعر بالضّياع ، وإن لم يصرّح به ، ولعلّ انتظاره لشئ مّا ، هو الّذي جعله يلمّح ولا يصرّح . بل إنّه وجد نفسه مدفوعا إلى استكانة يطلبها فلا يدركها. إذ مرّت شاحنة مليئة بالوجوه ذات الأقنعة المتعدّدة ، فلم يجد رغبة في ركوبها ، رغم إلحاح الفتاة الدّاعرة . لكنّه وجد ضالّته في الفتاة الّتي دعته إلى مرافقتها في سيّارتها " المرسديس " . حيث أخذته إلى مكان مّا هو " أرض فسيحـــة " قائم على طرف منها " بيت كبير " بعدّة طوابق " (2) . وأمام هذه البناية وصلت الشاحنة الّتي أبى الرّاوي امتطاءها . وولج الجميع البيت الكبير ، رغم محاولـــــه

---

(1) جبرا : العرف الأخرى : ص 6 .

(2) م.ن. ص 22 .

البطل الهروب . وهي محاولة لا تدلّ على إرادة فاعلة وإنّما هي حلم راوده . إنّ هذه الفاتحة تبدأ بخروج البطل إلى السّاحة أو على الأصحّ ، إنّ منطلق البطل كان من السّاحة الفسيحة لكي يصل إلى بيت كبير ، سيمضي فيه الليل كلّه مارّا عبر "الغرف الأخرى" . فكأنّ الرّاوي بدأ بالدخول لكي ينتهي في خاتمة الرّواية إلى خروج هو ، في الحقيقة خروج من عالم الخيال - عالم الغرف ، إلى عالم المدينة - الواقع. وهذا التكامل بين بداية - هي دخول إلى عالم الغرف - وخروج في الفصل الأخير من الرّواية ، يدلّ على المزاوجة الطريفة بين فصول الرّواية وهو ما سنستشفّه عبر تحليلنا لغرى هذا العمل القصصيّ .

إنّ "الغرف الأخرى" هي الرّواية الّتي يبدأ فيها الرّاوي ، ينتظر الأحداث فهو دهش لما يرى ، متابع ومشاهد لا يشارك الآخرين أفعالهم .وهو، وإن عبّر عن وجوده ككائن ، لا يصوغه فاعلا . ويحسّ القارئ أنّ البطل في هذه الرّواية ، على غير عادة الأبطال الآخرين هو بمنأى عن المحيط ، لكنّه ينساق إلى الحدث ، بل ينجرف إليه عن طواعيّة . لذلك ، فهو يركب مع المرأة. ورغم أنّ هذا الفعل لا ينمّ عن اختيار أو مسؤوليّة ، إلاّ أنّه يؤكّد وعي البطل بوضعيته . فهو، وإن كان مدفوعا إلى هذا الاختيار مجبولا عليه ، فإنّه في صميمه ، مؤمن بفعله حريص عليه . فقد رفض امتطاء الشاحنة وركب السيّارة الفاخرة. وتبدو هذه الأحداث عاديّة للغاية وكأنّ المؤلّف صاغ هذه البداية بواقعيّة مفرطة لكنّه شحنها بالرّموز الموحيّة الّتي سنحاول أن نستشفّها عبر تطوّر الحدث الدّاخليّ .

إنّ بداية " الغرف الأخرى" هي الخروج إلى الشارع . لكنّه خروج متبوع بركوب وسيلة نقل تحمل الرّاوي إلى منطلقه " الغرف " حيث مكان الأحداث الجسام بل إنّ السيّارة ذاتها لا تعدو أن تكون إلاّ إحدى الغرف .

وإن كان هذا المنطلق ينمّ عن اختيار الرّاوي لمساره ، فإنّنا سنكشف عبر تطوّر الأحداث أنّ البطل في الأخير ، هو فاقد لكلّ امكانات العمل أو الفعل .

إنّ بداية الغرف على هذه الشاكلة ، تحيلنا مباشرة على رواية " عالم بلا خرائط " وخاصّة في تقديمها الّذي نحن متأكّدون كلّ التأكد ، من أنّه من صياغة "جبرا" فالنّفس الأسطوريّ المستمدّ أساسا من الحديث عن " عرّافة كوباي " يستجيب لمبــــل

دفع عند جبرا إلى هذه المواضيع أمّا الفصل الأوّل بكامله فهو من صياغته ذلك للقرابة الكبيرة بينه وبداية " السّفينة " (1).

* * *

إنّ البداية في روايات جبرا تمتاز في مجموعها بميل الكاتب إلى تصوير بطله في لحظة من لحظاته الحرجة . هي لحظة الفعل المسؤول (2) . فالرّاوي البطل يسعى إلى التعبير عن ذاته عند قيامه بفعل هو من الأهميّة بمكان . وبهذا الفعل يتكوّن الأسّ المتين الذي تنبني عليه أحداث الرّواية. لذلك جاءت البداية في " صراخ " عودا إلى المدينة من رحلة الجبل لطلب الراحة . وكانت في " السّفينة " خروجا وهروبا من اليابسة إلى البحر ، في سبيل عزلة تطلب فلا تدرك . وجاءت في " البحث " وصفا للتركة الصّعبة التي كان على الرّاوي / البطل أن يستشفّ منها حياة وليد مسعود الغائب الحاضر . فإذا البطل الحقيقيّ موجود مختف في آن ، معـــــروف مــــجهول ، حاضر رغم الغياب . وإذا هو وجه وقفا معا . يعسر لمّ شتاته بالصورة المثلى ، شأنه في ذلك شأن الحياة التي لا يمكن للذاكرة أن تجمعها في هيئتها النموذجية .

أمّا " الغرف الأخرى" فكانت تصويرا للخروج من أجل دخول في عالم الغرائب والعجائب ، فكان الخروج ، يوحي الفعل الإراديّ ، في حين ننتظر من الغرف أن تكوّن ذلك الحدث المموّه الذي يعسر المسك بزمامه لأنّ الطريق فيه محفوفة لا بالمخاطر ، وإنّما بتلك المرايا التي تفتح الطرق المسدودة ، وتسدّ الطرق المفتوحة . ومن ثمّ ينتفي الفعل وهو ما سنراه عند تحليلنا للنهاية .

---

(1) إنّ مقارنة بين فاتحة "السّفينة" و بداية "عالم بلا خرائط" توضّح التقارب الأسلوبي بينهما. وقد اعترف جبرا بذلك في حديث له نشر بمجلة الوطن العربـــي ع 342 سنة 1983 ص 52-53.

(2) يقول جبرا في كتابه " الفن والحلم والفعل " " أنا فعلا أبدأ بالحاضر. كأنّي أقول نحن انتهينا إلى هنا ، ولكن لنر ونحن هنا ، كيف وصلنا إلى هذه النقطة والقصّة هي في الواقع قصّة الوصول إلى هذا المكان إلى هذا الحاضر ، وأنا في كلّ ما كتبت تقريبا ، ميّال إلى أن أبدأ بالنّهاية ، ثمّ أعود إلى البدايات على غير الطريقة التقليدية في القصّة [...] أنا بالفعل أنظر إلى النهاية ثمّ أحاول أن أفهمها ، فأعود إلى البدايات " . ص 170 .

النهاية : جزر الطوفان :

النّهاية في العمل الرّوائي هي الصّورة الّتي تنطبع عند القارئ ، وقد أنهى عمليّة القراءة . فإذا تلك الصورة الأخيرة ، في تعامله مع النصّ ، ترسل أنوارها عبر النّسيج اللغويّ ، فتنكشف دواخل العمل ، وتنفلق إلى ذرات بإمكان النّاقد الفاحص فهمها ، بربطها بعلاقات ثنائيّة وجماعيّة ، مع سائر الكلمات أو الجمل الموحية . ومن ثمّ يمسي النصّ الرّوائي قوّة فاعلة . والنّهاية هي "الضربة الأخيرة" الّتي بها يعرف البطل أو الرّاوي ، وبها يغمر ذهن القارئ بضرب من الارتياح الموهوم ، ارتياح انتهاء العمل من ناحيّة ، وبدء بعمليّة الفهم والاستعاب من ناحية أخرى . فإذا القارئ يمسي بدوره فاعلا ، إذ يستعيد الأحداث والأفكار وينسّقها عبر فهم خاصّ به يعطي للنصّ "المقروء" حدوده الحقيقيّة ، هي بالأساس ، موجودة فيه بالقوّة قبل القراءة ، موجودة بالفعل عند القراءة وبعدها . ولذا فإنّ النهاية تكتسي في كلّ نصّ أدبيّ قوّتها وجبروتها من كونها تُسيغ للقارئ الصورة النّهائيّة أو شبه النّهائيّة للنصّ ، فيمسي النصّ مشروعا " رؤيويّا " منفاعلا مع القارئ ، منفعلا به . والنّهاية لغة (1) هي غاية الشئ وآخره وهي أقصى ما يمكن أن يبلغه المرء . وهي عند جبرا ، كما قلنا سابقا ، ترتبط بنصّ نقديّ وسمه صاحبه بـ " الحرية والطوفان " . وهما قطبان يكتنزان بداية فعل الإنسان ونهايته . فـ " الحريّة " بداية ، والطوفان نهاية للفعل . و " الطوفان " لغة (2) الماءُ أو السيل المغرق وهو أيضا " شدّة ظــلام الليل"، وكــذلك "الموت الذريع الجارف " . إنّ الطّوفان ، بهذا المعنى ، ينطلق من السيل أو الماء المغرق إلى ظلمة الليل الحالك ، لينتهي إلى الموت . ومن ثمّ فالطّوفان كناية عن وضعية الإنسان في هذا الكون .فهو موجود في العالم ، لكي ينتهي فيه بعد أن يكابد ويصارع الحياة ، ويبلغ فيها مبلغه . ولعلّ أروع مثل على ذلك قصّة "الطوفان" وسفينة نوح . فكأنّ جبرا يعيد إلينا هذه القصّة في مفهومها الاسطوري.فما من رواية لجبرا إلا تحمل بذور الطّوفان عنوانا لنهاياتها. إلاّ أنّ بطل جبرا يرى في الفعل والإرادة والصراع ضرورة من ضرورات الحياة فكيف يجابه أبطال جبرا النهاية رغم قتامتها ؟

---

(1) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "نهى" .

(2) م.ن. مادة : "طوف" .

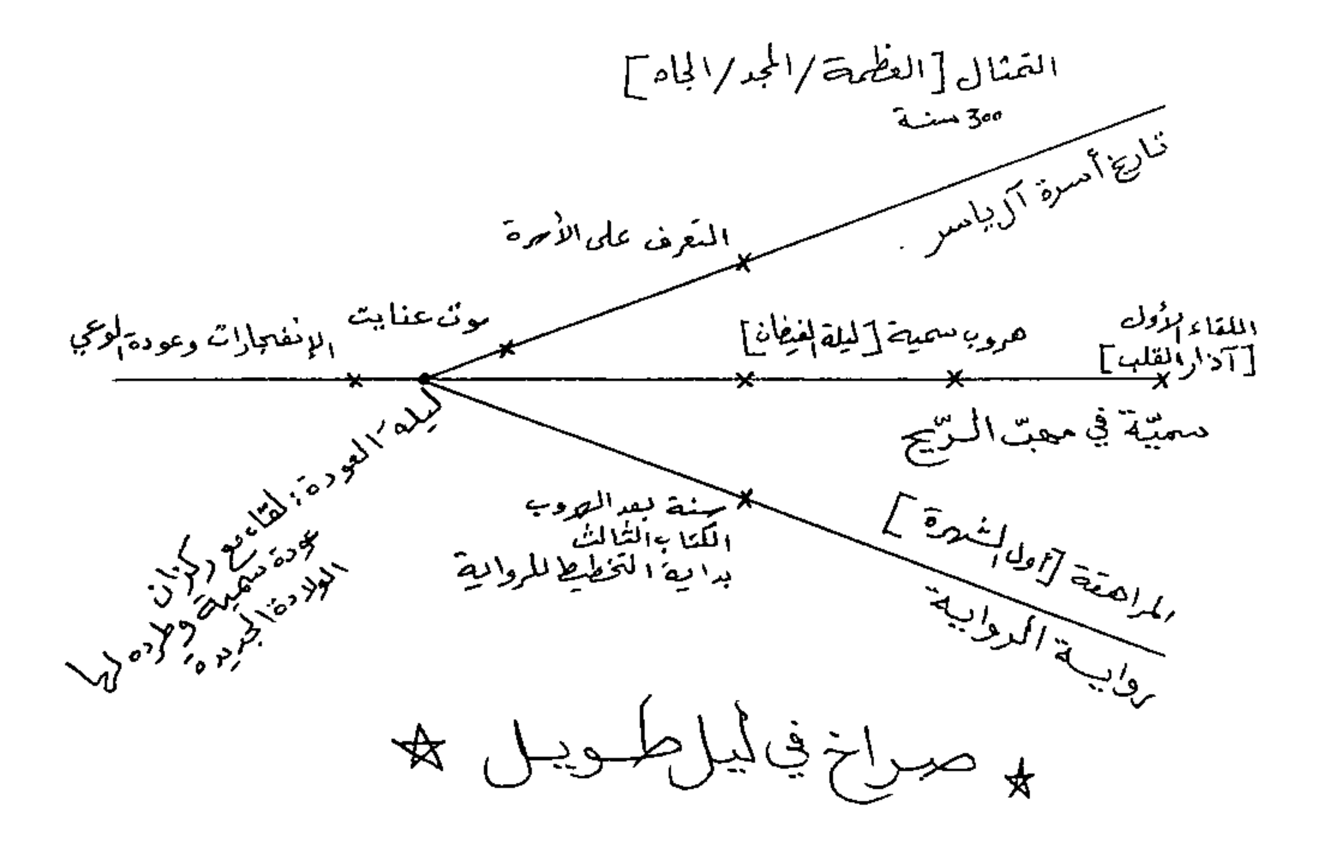
* " صــراخ " :

النّهاية في كلّ عمل روائي ، هي "الضربة" الّتي بها ينهي المؤلّف مواقف البطل الحاسمة . وهي ليست بالضرورة ، نهاية "نهائية" . فقد تكون نهاية تنبئ ببداية جديدة . والدّارس لرواية جبرا الأولى : " صراخ " يكشف أنّ "أمين سماع" يقف أمام النّهاية ناظرا إلى الآخرين . يقول : " لم يكن من العسير عليّ حين حدّقت في عيونهم [الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مديدتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة" (1) . إنّ النّهاية هنا هي ضرب من الوعي بالذات . فالبطل - إذ يروي قصّة حبّه الفاشل - يعاين ذاته في تحوّلاتها وتقلّباتها . لمد عاد من الجبل ودخل المدينة الّتي طالما كرهها غاية الكره ، وأمضى ليلته تلك متسكّعا حينا ، متحدّثا مع الأصدقاء ، زائرا أسرة آل ياسر حينا آخر ليعود في الآخير إلى منزله مبللا حيث ينام ولا يستيقظ إلاّ فزعا وقد وجد "سميّة" الّتي هجرته لسنتين مديدتين بجانبه . فيتور ثورته العارمة عندما يسمع الانفجارات في قصر آل باسر. إنّ البداية كانت انفتاح أمين على المدينة من جديد . أمّا النهاية فكانت عودة إلى الذات من أجل انفتاح أكثر على المحيط . وقد كان للانفجار الخارجي بنوعيه : المطر الليليّ والانفجار الصّباحيّ الدالّ على تتابع عنصري الماء والنّار ، تأثير مباشر عليه. فإذا هو ينقلب شخصا آخر له طباع جديدة ونفسيّة جديدة وفلسفة جديده. وإن ارتكزت الرّواية على عناصر ثلاثة فإنّها في الحقيقة وردت متبعة لمنهجيّة التتابع والتوافق . وقد مكّنت المراوجة بين هذه العناصر ، الكاتب من التّلاعب بالزّمن ، فأوجد الماضي السّحيق والحاضر الآني والمستقبل القريب والبعيد معا ، بطرق فنيّة راقية . ولكي نوضّح الأمر أكثر نورد هذا الشكل إبرازا للأحداث،خاصّة أنّ المؤلّف استعمل " الفلاش باك " بكثرة وقدّم وأخّر في أكثر من موضع :

- العنصر الأول : أحداث آسرة آل ياسر " بين الجاه والانحطاط .
- العنصر الثاني : " سميّة في مهب الريح " .
- العنصر الثالث : عودة الوعي أو كتابة رواية الرواية .

---

(1) جبرا : "صراخ" ص 95 .



يتّضح من خلال هذا الشكل أنّ العود ليس عودا على بدء ، وإنّما هو في الحقيقة تغيير كامل للرؤية السّابقة . لقد عاد أمين ليقوّض المتعارف ويناقض المعهود. لقد وجد في الجبل طهره الأوّل والمنبع الّذي لا ينضب . ولـمّا عاد إلى المعترك ، كان من اللازم أن يجد الدّافع الأساسي للثورة ، فكان الانفجار والانقلاب في أسرة آل ياسر بموت عنايت (1) . فدويّ الانفجار فجرّت في أمين منابع أصيلة ، فاستوثق من نفسه ، وهمّ بالأمر الجلل . إنّ عودة أمين هي عودة لا للمتعارف ، وإنّما هي عودة نهائيّة ، بها أتمّ مرحلة واتّبع مرحلة ثانية مناقضة لما سبق . ولهذا فإنّ البنية الرّوائية لهذا الأثر هي رجوع للبقاء لا للهروب من جديد ، هي تجذير لرؤية جديدة ووعي جديد . فإنّ انتهت قصّة آل ياسر ، ولم يكتب لتاريخها أن يحبّر بحكم الواقع ذاته ، فإنّ " أمين" وضع حدّا لمسيرة حبّ لا أمل فيه وانطلق من جرّاء ذلك في عالم أرحب . . .

---

(1) لم يتفطن بطل صراخ إلى موت عنايت إلاّ بعد مرور 6 أيّام.وهذه الأيّام السّتّة لها أكثر من مدلول . فهي أيّام خلق الكون في المنظور الديني المسيحي ، وهي كذلك الزّمن الّذي يستغرقه أبطال " السّفينة " في رحلتهم البحريّة.

لقد رسمنا ثلاثة خطوط لإبراز كلّ عنصر على حدة ، وانطلقنا من علاقة أمين بآل ياسر ذلك أنّ الزمن في هذا العنصر يعود أحيانا إلى زمن غابر . فقصّة آل ياسر تحكي قصّة أسرة أرستقراطيّة هي إلى الزّوال والانقراض . فتاريخها يضرب في الماضي السحيق [أكثر من 300 سنة] ونهايتها ، يشير إليها الرّاوي بطرف خفيّ، في البداية ، لكي يصف الانفجار فيها من الداخل في خاتمة الرّواية .

أمّا قصّة أمين وحبّه لسميّة ، فهي ، وإن بدت موضوع الرّواية الأساسيّ إلاّ أنّها تؤول ، بدورها ، إلى الاضمحلال والزّوال . فالحبّ فشل في الجمع بين المتحابّين بعد طول فراق . وانتهى سعي سميّة إلى العودة لحبيبها ، بالفشل الذريع . كمّا أنّ هجرتها له دفعت أمين إلى المضي قدما ، في كتابه تاريخ آل ياسر . فكأنّه هرب هروبا أولّ من حبّه إلى إحياء تاريخ قديم . وفعلا ، فقد وجد متنفّسا في هذا العمل ، وكذلك في كتابة قصّة حبّه . كما أنّه وجد في " ركزان " إشعاع حبّ قابل للنموّ لولا تسرّع "ركزان" في حرق مذّخرات تاريخ آل ياسر . ومن هنا نلحظ أنّ علاقة عنصري الرّواية هو بالأساس إيجاد توافق نفسيّ عند أمين . فهما طرفا معادلة ، صعبة التحقيـــق .

إنّ بنية الرّواية في نظامها السّردي هي حديثة التشكيل . فالأحداث تتتابع وتتوارد وفق نسق تتابعيّ حينا، ووفق تطوّر الشخصيّة من حال إلى حال ، حينا آخر. فالرّواية هي أحداث ليلة من ليالي أمين المفعمة بالأعمال والتخيّلات تنتهي بثورة أمين الّذي عرف فيما مضى بضرب من التصبّر والتعقّل . وقد جاء البناء الرّوائي وفق تناغم داخلي أدّى إلى تعاقب الأحداث . فالرّواية باختصار هي حدث ليلة أمين الفاصلة ، ليلة القرار وعودة الوعي . لقد عاد أمين من العمل ، وفي تلك الليلة اتّصل بالأصدقاء في المقهى ، وفي تلك الليلة أيضا اتّصل بركزان،ولمّا عاد إلى البيت كان مثلا فنام نوما عميقا ، وتفطّن فجرا إلى وجود سميّة بجانبه ، واستمع في آن واحد، إلى الانفجارات في الخارج . وحدس بشفقة سميّة عليه ورأفتها به . فثار الثورة العارمة الّتي أعادت إليه توازنه المفقود . فشاهد الناس لأوّل مرّة على حقيقتهم "هائمين". تلك هي المفاصل الكبرى للرّواية ، ولكن بين هذه الأحـــــدات بطن

المؤلف أحداثا أخرى مستمدّة من التاريخ : تاريخ آل ياسر ، ومصحّحة بذاكرته ، كلما تعلّق الأمر بحبّه الفاشل . وكلّ هذه الأحداث وردت عن طريق الذاكرة والاستطراد والأحلام. وقد جاء هذا التتابع والتواري الحدثيّ ليوضّح منطق الأحداث ويميط اللّثام عن الدواخل وينمّي الشخوص ويطوّرها .

إنّ رواية " صراخ " تعتمد على نهاية منفتحة . فالبطل وقد استعاد ذاته يرمق " الآخرين " فإذا هم يعيشون "المحنة" . إنّها الحياة ذاتها في تقلّباتها وتغيّرها المسرف . وهذه الحياة هي الّتي تجعل الإنسان " هائما " أو هو كالحاضر الغائب السّاهي ، يعيش لحظته رامقا الغد بنظرة لا تحمل في طيّاتها إيمانا بالآتي ولا اعترافا بحاضر باسم . وإنّما هي الحياة في دورانها المعتاد. وهذا الدّوران المعتاد هو " الطوفان " . هذه وضعيّة الإنسان في هذا الكون،فقد يفعل الإنسان الفعل ، لكنّه رغم ذلك ، محاط بضرورة تفوق طاقته ، وحتمية لا بدّ له من اتّباعها (1) .إلاّ أنّ بطل جبرا لا يقف هذا الموقف . وإنّما اتّخذ القرار حيث رفض وثار وصمّم على الحياة من جديد . لقد اتّخذ من الطّوفان عبرة . فالحياة لا تنفتح إلاّ للجسور . وهذا يتّضح في الرّوايات اللاّحقة. إنّ أبطال جبرا يؤمنون بالحياة يأخذون منها واقعها المؤلم وينفعلون بـــه لكنّهم لا ينحنون أمام الحياة الانحناء كلّه ، بل يصمّمون على الفعل . ويكفي أن نذكّر بمقاومة أمين للطّوفان ، وانبهاره بالمطر وفرحه بالانفجارات والنّار الملتهبة لأنّها أودعت فيه سرّا جديدا هو سرّ التطهّر الّذي يعيد للقلب إيمانه المفقود...

إنّ أمين سماع "عاد من الجبل ليلا ، لكنّه عاد إلى نفسه عند الفجر . فهذه النظرة الجديدة للحياة هي متأتّية أساسا من معايشته للطّوفان في معناه العام . لقد نسفت "ركران" أسس الماضي بإحراقها للقصر، وكذلك نسف أمين علاقاته الماضية من أجل حريّة أكثر وفعل أجدى وأنفع . إنّنا أمام بطل لا يستكين .ومن ثمّ فإنّ بداية هذه الرّواية هي العود إلى الحياة الاجتماعية وهي أيضا نسف للمعهود وتقرير وتصميم على الفعل القادم المبنيّ على الإيمان بالمستقبل وتلك نهايتها : توق إلى اعتلاء الطّوفان ومغالبة القدر. ولذلك سيواصل الفعل . فروايات جبرا ، كما قلنا سابقا ،

---

(1) لعلّ أروع مثل لوضعية الانسان في الكون ما أورده عبد الله بن المقفع في " كليلة ودمنة " : (مثل الرجل الهارب من الفيل الهائج إلى البئر . ص ص 85-87) .

مترابطة آخذ بعضها برقاب بعض ووقفة أمين هذه ، هي بداية للرّوايات اللاحقة.

لكن كيف كانت النهاية في رواية "السّفينة" ؟ .

" السّفينـــة " :

إنّ النهاية في " السّفينة " جاءت على لسان راو موضوعي هو وديع عسّاف ، وكما بيّنا سابقا ، فإنّ الرّاوي عند جبرا يمتاز بخاصيّة جليّة ، هي تعدّد الأصوات عبر الصّوت الواحد . ووديع عسّاف هو شخصيّة أرادها المؤلّف فذّة . فهو يمكن أن يعبّر عن الرؤية الموضوعيّة للأشياء . فهو فلسطينيّ ركب "السفينة" بناء على طلب خطيبته الّتي كانت سترافقه لكنّها في آخر لحظة تراجعت عن ذلك.فركب البحر كالنّاقم . لكنّه كان يتغنّى بالحرّية الّتي كان يطلبها ولا يدركها . فهو فلسطينيّ وكل فلسطينيّ يأمل في حرّية قادمة مأمولة . إنّ وديع عسّاف ينبري في آخر الرّواية ليوضّح المصائر ويحدّد التوجّهات ، فيكتشف أنّ ما كان يؤوّل على أنّه "الصدفة"هو في الحقيقة تخطيط مسبّق . فأغلب الأبطال ركبوا " السّفينة " من جرّاء إرادة شابّ عراقيّ ابتغى الهروب عن طريق سفينة"الهيركيوليز"تاركا الأحبّة والأرض . وذلك من خلال حواره مع اميليا . يقول وديع :

- " رائع ! مجيئي أنا على هذه السّفينة كان بترتيب من مها ، بترتيب منك [اميليا] ، بترتيب من فالح [زوج لمى] ! هائل ! هكذا تكون الصدف ، في الأسفار البحريّة الجميلة ! وفالح ترى كيف اختار هذه السّفينة ؟...

- بترتيب من لمى...

وممّا أرى الآن ، فإنّي واثقة من أنّ لمى قرّرت السّفر فيها لأنّها كانت تعلم أنّ عصام قد حجز لنفسه مكانا فيها ".

ويعلّق وديع : " لكن أدهشني أن أرى اميليا تعود بوجودنا كلّنا في " السّفينة" إلى رغبة منشأه [كذا] رغبة مهندس عراقيّ يدعى عصام السّلمان في قضاء بضعة أيّام على البحر بعيدا عن بلاده في طريقه إلى منفى بعيد "(1) .

فالرحلة أساسها هروب أراده عصام لنفسه . وإذا به ملاحق مسوغ . فحتّى محمود الرّاشد يعترف : " لو تدري يا وديع... لو لا اميليا لما كنت اليوم على ظهـــر

(1) جبرا-"السّفينة"-ص:231 .

هذه السّفينة " . - حتّى أنت يا محمود . مستحيل"...(1) .

إنّ السّفينة جمعت مسافرين ستّى . لكنّ الأبطال ، هم في الحقيقة ينبعون خطى شابّ أراد العزلة لنفسه ، فهو هارب من واقع متردّ . هو واقع بغداد حيث تزوّجت المرأة التي كان إليها يميل ، كما أنّ الأوضاع العامّة لم تساعده على فعل شئ يقرّبه من مبتغاه . فالتقاليد البالية والنعرة القبلية دفعت به إلى الخروج من أجل صفاء ذهنيّ وهروب مؤقت من مأساة لم يعد يطيقها . إن "عصام" ركب السّفينة من أجل قطع مع ماضيه:ماض ، هو إلى الانفصام أقرب . لكن القدر كان له بالمرصاد . فقد تبعته "لمى" وجرّت وراءها عشّاقا آخرين . فإذا السّفينة مجتمع بأسره تجمع ولا تفرّق ، تقرّب ولا تبعد . وإن جاءت النهاية تحمل حلاّ للمشكل الكبير الّذي يعانيه البطل ، فإنّها أيضا أتت بالحلول للمشاكل الثانويّة . فقد وفدت "مها " ومعها وفدت جلّ الحلول . فانتحار فالح جعل الأمل يعود إلى عصام . فإذا به الهارب المكبّل والبائس / المؤمن بالمستقبل.يقول وديع مخاطبا عصام : "- هنا يا عصام بلغت أسطورتك حدّها . ثمّ تبدّدت . انكسر الطوق من حولك وما عليك إلاّ أن تخطو فوق الحطام والرّدم ، إلى حيث توجد حرّيتك .

- في بغداد ؟

- نعم في بغداد . حرّيتك لن توجد إلاّ فيها إنّها لن توجد في الـ " هناك " الضبابيّ ، الوهمي ، المغري ، في أوروبا أو غيرها . هناك التلاشي في التفاهة . هناك الهزيمة الحقيقيّة . أتعلمين يا "لمى" أن "عصام" ادّعى أنّه كان هاربا منك ؟ أمّا أنا فأقول إنّه كان هاربا من مدينته ، من أرضه ، وحرّيته لن تكون إلاّ في مدينته في أرضه . أتسمع يا عصام ؟ في أزقّة بلدك ، في بساتينه ، في صحاريه . حرّيتك هي أن ترفض الهرب ، في أن تجابه ، في أن تقبل بما يمضي نفسك ، وفي أن تعرف هذا المضض والغضب والسعي البطيء الموجع . حرّيتك هي ، في أن تكون مهندسا في أرضك - مهما ضاقت بك ونمنمت في إيذائك "(1) .

إنّ "عصام" تراءى له الهروب إلى أوروبا ، من جحيم الشرق حلاّ جذريّا لمأساته، لكنّ أفكار "وديع عسّاف" ، والأحداث أرته العكس . لقد أبرزت الرّحلة قـــدر

---

(1) جبرا : "السّفينة": ص:232.

(2) م.ن. ص:240 .

هذا البطل . فهو ما زال مرتبطا بجذوره وإن أراد الهرب. وإذا انتحار فالح الذي جاء وفق مسار واقعي (1) يبرز له أن الحرّية مطلب يجاهد في سبيله . فالحرّية فعل، وليست صفة إضافيّة . إنّها فعل اختيار . ومن ثمّ فإنّ " عصام " يقرّر العودة مع لمى. وهذا الاختيار ينمّ عن إيمان بالمستقبل ، رغم العراقيل التي ما زالت تفرض قيودها وتكبّله . لكن البطل صمّم أمره ، فلم تعد السفينة بالنسبة إليه إلاّ ذكرى . يقول عصام في آخر جملة من " السّفينة : "منتصف الليل ، لقد انتهوا الآن من الرقص على السّفينة "(2) .

إنّ " عصام " قد تحسّس طريقه ، فبقيت " السّفينة " ذكرى حلوة رغم المآسي التي عرفها أهلها . فعبر السّفينة كانت عودة عصام إلى بغداد وهي عودة مرتقـبة ، فمنذ البداية برز شبح هذه العودة يظهر ليختفي ، ويختفي ليظهر من جديد . يقول عصام في البداية :

" أما هنا لأسباب كثيرة أهمّها أنّني لم أستطع أن أجعل من لمى بحري وزورقي ومغامرتي . لمى لم تكن لي إلاّ ساعات قلائل ... كان الذي بيني وبين لمى حبّا لا تعنيه الألفاظ ولا اللمسات ولا العقل ، ضربا من الكينونة واللاكينونة . أشبه بأن تكون لي عينان في رأسي ، ولي أنف ولي فم"...(3) .

إنّ رحلة " عصام " في السّفينة هي رحلة للخلاص والتطهّر . وفعلا كان البحر " جسرا للخلاص " ومثّل الطّوفان في العاصفة التي عرفتها الرّحلة ، لكنّها عاصفة مرّت بسلام وهي عاصفة بحرية تبعتها عاصفة من نوع آخر ، تمثّلت في انتحار فالح ، وهو انتحار كان عن تصميم وتقرير ذاتيّ من الطبيب نفسه .

إنّ النهاية في السّفينة هي هبوط إلى اليابسة هبوط إلى الأرض . وهذا الهبوط هو كناية عن عزم الجماعة على العودة إلى الجذور ، فـ"عصام" و"لمى" يعودان إلى بغداد . أما "وديع" و"مها"، فالهدف هو القدس حيث ينوي وديع الاستقرار نهائيّا.

---

(1) يرى الناقد علي الفرّاع أن انتحار فالح غير مقنع والحال أنّ الكاتب لمّح إلى الأسباب الدفينة لهذا الانتحار. انظر كتاب : " الفنّ القصصي عند جبرا " ص 135.
(2) جبرا :"السّفينة"ـ ص 243 .
(3) م.ن. ص ص 9-10 .

إنّ في هذه العودة إلى الجذور تعبيرا عن الانطلاق من جديد . وهذا الانطلاق لن يكون إلاّ في الرّواية الثالثة لجبرا وهي رواية " البحث " . فكما بيّنا سابقا، فهذه الرّوايات تؤدي إلى بعضها البعض ، شأنها في ذلك شأن طرق المتاهة . فكيف كانت نهاية " البحث " ؟ .

" **البــــحث** " :

إنّ النهاية في " البحث " جاءت على لسان الدكتور جواد حسني . وهو الرّاوي الموضوعي الّذي يسعى ، كما رأينا في البداية ، إلى إعادة بناء حياة وليد مسعود الّذي غاب على حين غرّة ، واختلفت الرؤى حوله . وفي الفصل الآخير يتأهّب الرّاوي إلى بدء العمل وقد جمع الوثائق اللازمة بل إنّه " وعد بالمزيد " ، إلاّ أنّ هذه النهاية - وإن بدت لنا حلاّ لمعضلة حياة وليد واشكاليتها - فإنّها بدت لنا بداية أيضا. ذلك أنّ الجملة الأخيرة تحيل القارئ مباشرة إلى نقطة الانطلاق ، بل إنّها تحيل القارئ إلى بداية رواية السّفينة وأيضا بداية " الغرف الأخرى " فلأعُد إلى الغابة . ولأعد إلى البحر "(1) .وإن كانت الغابة هنا كناية عن كثافة حياة وليد ، فإنّ البحر يدلّ على عمقها وتشعبّها واتّساعها . والعود إلى " الغابة أوالبحر " هو عود إلى الحياة المتشعبّة ذاتها من أجل ترتيب حلقاتها وبنائها وفق منظور منطقيّ مقبول .

إنّ "وليد" غادر محيطه من أجل محيط آخر . وإن لم يحدّد وليد هذا المحيط ، فإنّ بعض الأصدقاء تكهّن به وأشار إليه ، ولعلّ ما اعترفت به "وصال" للدكتور جواد حسني يبرز نوعية هذا المحيط . لقد قرّرت وصال اللحاق بوليد فهي شبه متأكدّة ، إن لم تكن متأكّدة كلّ التأكّد من أنّ "وليد" "اختفى عن قصد ليضلّل ملاحقيه ، كي يستطيع أن يتحرّك بحريّة خلف خطوط العدو . إنّه يريد أن ينتقم لمقتل مروان . على طريقته ، على طريقته الجنونة العنيدة . ويوم يشعر بأنّه قد شفى غليله سيعود. حدست يوما بأنّه قتل ، كنت أراه رؤية العين والرّصاص ينصبّ في جسده وهو يتلوى ويندحرج والرّصاص يلاحقه ، ولكنّني الآن أحدس بأنّه قهر الموت... أنا أحدس ، الآن بأنّه حيّ يذكركم جميعا ويضحك . يذكرني ويضحك ثمّ يبكي لأنّه يعلم كم بكيت من أجله "(2) .

---

(1) جبرا : البحث ص 379 .

(2) جبرا : "البحث" ص 375 .

إنّ " وصال " تحمل صورة من وليد وهي صورة ممكنة الوقوع كما أنّ ابراهيم الحاج نوفل له صورة أخرى عن وليد فهو يتساءل متعجبّا : " تصوّروا لو أنّني فجأة اصطدمت بوليد في إحدى طرقات روما ؟ ها جواد ؟ " (1) .

إنّ حياة وليد بدأت متشعبّة وبقيت متشعبّة متفتّحة . فالاختفاء لم يكن نهاية بالمعنى الكامل وإنّما هو عبارة عن رحلة طويلة بطلها لا ميؤوس من رجوعه ولا متيقّن اليقين كلّه من موته . وإنّما هي حالة بين بين . وهذه الحالة يمكن وصفها بالضياع . فالبطل وليد اختفى،وهذا الاختفاء ليس إلاّ ضياعا طلبه صاحبه وجـــــدّ في سعيه إليه فأدركه . وهو ضياع لم يكن نتيجة حتميّة لظروف خاصّة ذلك أنّ "وليد" بدأ يعرف مأساته منذ طفولته ، فالضياع قدر لا بدّ من مجاراته ، وهو في ذلك صنو للأرض : أرض فلسطين . فالبطل هنا صورة من أرضه ، صورة من وطنه .وما سعي الدكتور جواد إلى تأصيل هذا الكيان إلاّ سعي وتأصيل لكيان فلسطين . لكنّ الرّاوي لا يخفي خوفه مبررا صعوبة الركون إلى الذاكرة ، كما أنّه يشير إلى فعل "البحث" ذاته وعراقيل المغامرة . فيعترف قائلا في نهاية الرّواية : " أنا إلى ذلك لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكتبي بهديرها الصامت . من الغابة إلى البحر ! السّفر في كليهما ، كالسّفر داخل المرايا مثير ، ومليء بالشراك ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي الغابة ، فإنّني الآن أحمل البحر أيضا . لا أنام إلاّ وأنا مرهق في ساعة متأخّرة ، وهالة تحذرني من التعوّد على حبوب النوم . غير أنّها لا تعلم أنّ سعيي في العودة بالمركّبات إلى أوّلياتها ومضاهاة الجزء بالجزء ، وتحديد الفجوات ، والتفتيش عن الضائعات التي تملأها وكشف النوايا المتواشجة بدلائلها المتحجبة الظاهرة ، والنفاذ أخيرا إلى تلك المنطقة السحيقة المحكمة السدّ في الدّاخل، حيث تفعل الدّوافع دؤوبة كما يفعل النمل دؤوبا في خلاياه - هذه كلّها قد باتت إدماني الخفيّ الذي هو لذّتي الحقيقيّة - والذي أعجز عن التواصل به مع أحد ، كلما دخلت مكتبي بمفردي وأغلقت بابها عليّ دون عائلتي ، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم يتوحّد الكون في غرفة صغيرة مكتظّة اكتظاظ الغابة ، مائجة موج البحر ، وأتوحّد أنا فيه . فأتمدد وأتقدف وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انتشـــــرت

(1) جبرا "البحث" ص 366 .

عنها ، وتطوحت في فضاءات كون مجهول راعب رائع. ولا أستطيع أن أفصح عن شئ من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا ، وعبارة أعجز هناك"(1) .

إنّ الدكتور جواد باحث عن وليد مسعود ، جاد في مسعاه ، لكنّه بحث عبر الكلمة ، ومن خلال اللغة ، واللغة حصر وضيق ولا اتّساع فيها ، بل إنّها سجن أو كالسجن ، وكذلك جاء البناء . فإذا هو نسيج روائيّ أراده الـــرّاوي ، ومن ورائــــه الكاتب تصويرا لواقع مّا ، واقع عاصف ، واقع طوفان . فالحياة بحر وغابة ووسط هذا البحر تحتدم العواصف ، وفي هذه الغابة تحتدّ الرّياح وتتصارع ، وعلى الرّاوي - الدكتور جواد - أن يتّبع مسيرة بطله حتّى يبلغ به المأمول ، وينسج حوله نطاقا يشفي الغليل ويروي الظمآن . إنّ النهاية في " البحث " هي نسيج روائي متشعّب يبدو فيه الرّاوي يعيش المعترك ، ويمضي فيه رغم العراقيل والصعوبات ، إضافة إلى خيانة الكلمات . فهو في الطّوفان ، وإليه يعود . بل إنّه أمسى من الطّوفان ذاته . فالدكتور جواد افتتح الرّواية وهو الذي ختمها . والرّاوي هو الّذي يتسلّم التركة ، وهو الّذي ينوي النظر فيها ودراستها ، قصد فهم الدواخل وتفسير الظواهر . وهذا هو الطّوفان الّذي يصرّ الرّاوي على اقتحامه ، فهل سينجح أم سيؤول أمره إلى ما آل إليه بطل " الغرف الأخرى" ؟

" <u>الغرف الأخرى</u> " :

إنّ بداية " الغرف الأخرى " كانت تصويرا لساحة كبيرة منها كان المنطلق إلى بيت كبير له عدّة طوابق وهو البيت الّذي يتراءى للبطل أنّه قضى فيه ليلته حيث تاه في غرفه الكثيرة ، وفيه فقد ذاته،ولم تتّضح الرؤية إلاّ في آخر فصل ، وبالضبط عند خروج البطل إلى ما يشبه المطار ، فإذا هو على أهبة الرحيل أو هو على الأصحّ ، قد بلغ النهاية المرتقبة عندها يكتشف أن اسمه هو فارس الصقّار وأنّ صديقه علوي عند البواب ينتظره ليحمله إلى فندق المرديان حيث يكون " ضيف الشرف في حفلة للعشاء يقدمها نادي الفكر " (2) وهذا الحمل يذكّرنا بالحمل الّذي عاشه حلما في الفصل السابع عبر غرفة المآدب . واتّضح له منه أن الدّنيا مسرح كبير لا يمــــلّ

(1) جبرا ـ"البحث"ـ ص 364.

(2) جبرا ـ"الغرف الأخرى"ـص 161 .

التمثيل . لكن الدعوة هذه تبدو أنّها الواقع ذاته ، فهو مدعوّ لحفل مقام على شرفه ، وذلك لتوقيع نسخ من كتابه " المعلوم والمجهول " وهو الكتاب الذي وصفه عبد التواب قائلا : " دوّختنا به "(1) وهذا الكتاب ليس إلا صورة " للغرف الأخرى" حيث يمسي المعلوم مجهولا والموجود مفقودا . إنّها الغرف / الأحجية . ورغم ذلك ، فإنّ الرّاوي يرمق الخارج ليقرّر : " تطلّعت من نافذة السيّارة إلى الأفق البعيد . كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتهبة من بين غيوم شفيفة بدت وكأنّها تريد أن تلازمها وتشتعل معها. والشمس ترتفع نحو زرقة متراميّة لا تنتهي ربّما كوردة هائلة، و السماء تتلألأ كاللازورد "(2) .

إنّ تطلّع البطل إلى الأفق وتصويره للشمس وهي تبدو في حمرتها الملتهبة ، هو تطلع إلى ما يشبه الأمل . فَلَيلُ الكابوس انقشع وبدت رحلة جديدة هي رحلة إلى عالم الإبداع . وسواء كان هذا المشهد يدلّ على أنّ البطل قد عاد إلى وعيه وأدرك وضعيته أو أنّ البطل صوّر الطبيعة الخارجيّة لمحيطه ، فإنّ " الغرف الأخرى " ليست رحلة ليلة في ذاكرة البطل، وإنّما هي رحلة في عمق الأحلام والمحذورات والزوايا المظلمة، وهي أيضا رحلة إلى المستقبل وفق تصوير ممكن لكتابة جديدة . فـ " الغرف الأخرى " هي من ناحية " المعلوم والمجهول " كتاب خطّه صاحبه وعايش مراحل تكوّنه ، وهي من ناحية أخرى تصوير لإمكانيّة كتاب جديد هو بصدد الإنجاز . وفي كلتا الحالتين فإنّ " الغرف الأخرى " هي رحلة ليلة يقضيها الرّاوي ، ومن ورائه المؤلّف في البحث عن ذاته المتمرّدة وهو بحث آني ينتهي بانبلاج فجر جديد . ومن ثمّ فهو رحلة حالمة في ذهن متوتّس يأمل في استراحة ممكنة وسكينة منشودة لتقلع من جديد .

إنّ النهاية في رواية " الغرف الأخرى " هي ضرب من الطّوفان . فحالما بلغ الرّاوي / البطل المطار ماج البشر وكثر التدافع ولم يهدأ الطّوفان ، ويستقرّ إلاّ عندما التقى بصديقه عليوى عبد التواب . غير أنّ الطّوفان يواصل داخل الذهن المتوتّس فإذا أحداث البارحة كوابيس وأحلام مرعبة . ويحتدم الطّوفان ويزداد عندما تمسي النهاية بداية جديدة نحو طوفان لا ينيّ عن التدفّق . وإذا النهاية فتح لكتاب

(1) جبرا ـ "الغرف الأخرى" ـ ص 162 .
(2) م.ن . ص 162 .

حدبد ليس له من سمه إلاّ " المعلوم والمجهول " .

* * *

إنّ النهاية في روايات جبرا هي نهاية تعبّر عن خروج البطل / الرّاوي من الطّوفان باعتباره واقعا معيشا . فالطّوفان هو هذه الأحداث المتعاقبة التي يجـــــد البطل نفسه مرتبطا بها ، فتجعله يفعل فعله فيها ويتأثّر بها وينساق إليها . إلاّ أنّ هذا البطل لا يستكين ولا يقبل الفعل بقدر ما يسعى إلى البحث عن ذاته وكشف دواخله. فهو ، عبر هذه الأحداث يتعرّى ويجعل ذاته تنفضح في وعيها ولا وعيها. وإن كانت نهاية "صراخ" هي عود إلى الوعي واستجماع للقوّة الدّاخلية قصد مصارعة الآتي بعد رحلة دامت ليلة عبر معطيات الماضي، فإنّ نهاية " الغرف الأخرى " على العكس من ذلك كانت رحلة عبر ليلة الأحلام والكوابيس عبّرت عنها الغرف التي تؤدّي إلى غرف ، ومتاهه تؤدي إلى المتاهة ، فكأنّ البطل في هذه الغرف يرتمي في خضمّ الأحداث كشما للواقع الحاضر والمستقبل القريب ، ولا مجال للعودة إلى الوراء والنظر في الماضي البعيد .فالرّاوي / البطل في الغرف يعيش واقعه الخيالي ويندمج فاعلا حينا ، مفعولا به أحيانا ، فاقدا للذاكرة غائبا في الغالب الأعمّ . فإذا هو محمول على رحلة أرادها تهويما في دواخل النفس ونسيج الذات " الساقطة " الغائبة الواهية . وإن كانت رحلة " الغرف الأخرى " هي سعي إلى فهم تشعّبات الذات فإنّ "البحث" عن وليد مسعود كان سعيا إلى البحث من أجل البحث . فالدكتور جواد حسني يقوم بالمستحيل من أجل استرجاع حياة وليد مسعود الحاضر الغائب . وهو سعي فيه عبث كثير. فوليد لم يمت البطل الحقيقيّ لكنّه لم يعد أيضا . فهو المفقود الحيّ أو الحيّ المفقود . ومن ثمّ صعبت المهمّة ، وعبّر الرّاوي عن هذه الصعوبة منذ البداية وكررّها في النهاية . فهي بحث منطلقه الإرادة ومنتهاه ضرب من الضّبابيّة ، إنّه المشروع الكبير الذي حدّده الرّاوي وعماده حياة متشعّبة لم تنته الانتهاء كلّه . أمّا في "السّفينة " فإنّ البطل / الرّاوي يسعى إلى الهرب من واقع متردّ لكنّه يجد نفسه في الأخير محمولا على العودة إلى اليابسة التي أراد تركها إلى الأبد. لقد هرب بذاته إلى البحر لكنّ البحر أعاده إلى اليابسة قسرا.فقد لحقته لي قدرا محضا. واضطرإلى الرجوع معها أو على الأقل تهيّأ للعودة من أجل بناء حياة أفضل .وما يمكن

أن سنستنتجه من هذا البناء الخاص بين بداية العمل الرّوائي ونهايته هو أن الأبطال ومن ورائهم المؤلف ، يسعون دائما - من منطلق تردّي الواقع - إلى تخطّي هذا الواقع بالفعل. فتكون عملية الاختيار التي تنبئ - كما بيّنّا - بحريّة البطل / الرّاوي في الحركة . وهذه الحريّة تقود عادة إلى مسلك معيّن ، إلاّ أنّ هذا المسلك يتغيّر بحكم الواقع ذاته . فالهروب الّذي يسعى الأبطال إليه ينتهي إلى عود على بدء أحبّ البطل ذلك أم كرهه . فكأنّ البطل مجبول عند جبرا على معايشة واقعه وإن كفّر به وكرهه وأراد الانفلات من قبضته ، إلاّ أنّ هذا العود ليس عودا على بدء بالمعنى الكامل . ذلك أنّ جبرا يوقّع عمل البطل بنهاية تنبئ بامكانية اختيار جديد . ففي "صراخ" يرمق البطل "الآخرين" ويكتشف ما في ذاته من ثورة من أجل حياة جديدة . وهو عين ما نستشفّه في " السّفينة "وكذلك في " البحث " حيث يكتشف أنّ الرّاوي يستعيد الأمل في وليد مسعود كما أنّ نهاية " الغرف الأخرى " تصوّر الأمل في الشمس الطالعة وقد " تطلّع إليها " البطل بعين منفتحة تدلّ على استعادة للذات الدفينة .

إنّ البدايات والنهايات في روايات جبرا هي - في العالب الأعمّ - عود على بدء ، وهي أيضا تنبئ بترابط هذه الرّوايات المتين . فكلّ رواية تنتهي حيث تبدأ الأخرى . فإن توقّف أمين سماع ناظرا إلى الحياة نظرة جديدة فإنّنا نجد بطل "السفينة" يواصل المسيرة فهو أيضا ، هارب من واقع أليم وهروبه هو ضرب من التجديد في منظومة حياته ، وما عودته في النهاية إلاّ شبيهة بمسعى الدكتور جواد الذي أراد أن يتّبع حياة وليد مسعود المتشعّبة . وما الحالة الّتي وجدنا عليها بطل "الغرف الأخرى" إلاّ تلك الحالة الّتي عاشها الدكتور جواد وهو يتخيّل نفسه وقد ولج غابة حياة وليد مسعود وبحره العميق . إنّنا أمام أعمال روائيّة تتمّ بعضها بعضا أو هي ، على الأقلّ ، تنير بعضها البعض. وهذا التكامل ليس بغريب فنحن نعلم أنّ وراء أبطال هذه الأعمال شخصيّة أديبة فذّة هو الأديب جبرا الذي ليس إلاّ صورة للمثقّف العربيّ المسكون بهموم " الحريّة والطّوفان " .

الفصل الثالث:

الذروة وجدليّة الصراع أو على اعتاب "الفنّ والحلم والفعل"

- جدلية الصراع والفن
- جدلية الصراع والحلم
- جدلية الصراع والفعل

تمهيد :

الذروة كلمة حبلى بالمعاني فهي من مادّة "درا" (1) ويمكن حصر معانيها في أولا : الإطارة والتسمية وهي تفيد التنفية والعزلة ، ثانيا : التجمّع للتستّر ، ففي تجمّع الإبل وتقاربها "تدرّ" لها من الريح ، ثالثا : وهو المعنى المستنبط للمعاني السابقة وهو المقصود بالذروة . فمثال : ذروة كلّ شيء " أعلاه" ، كما أنّ الشّيب هو ذروة العمر باعتباره نهايته . ومن هذه المعاني تتضّح لنا الذروة تحمل معاني السقيّة والتجمّع والصّعود إلى أعلى . وهذا المعنى الذي نستشفّه من اللسان يكاد يطابق معنى كلمات (climax) باللغة الانكليزيّة و (gradation) و (comble) وفعل (Corser) باللغة الفرنسيّة . وهي معان تتّحد بصورة أدقّ ، في مجال التّعبير الموسيقيّ . كما بيّن ذلك جبرا في مقاله المعنون بـ "الذروة في الأدب والفنّ" (2) .

إنّ الذروة تعني الصعود إلى أعلى قمّة من أجل خلق نوع من التأزّم يزداد شدّة كلّما استمرّ الصّعود . وعند القمّة تكون الذروة قد بلغت منتهى التأزّم وما يأتي بعدها إلاّ الانفتاح الّذي يتلوه الحلّ المريح والانفراج المنتظر . وهذه العمليّة في نظر جبرا تحدّث أكثر في الحضارة الغربيّة :"الذروة أو ما سمّي في الانكليزيّة (climax) في الفنّ والأدب تكاد تكون من مخترعات الأوروبيين . فالموسيقى والرّواية والشعر والمسرحيّة كلّها تبنى على قاعدة كادت تصبح من البديهيات ، هي أنّ عناصر القطعة الفنّيّة يجب أن تكون متفرّقة متباعدة أوّل الأمر ، ثمّ تتقارب وبعد ذلك تصطرع ثم تبلغ الذروة من العنف : وعندما تحلّ الأزمة وبعضها هبوط أو سلام يؤدّي إلى النهاية" .

إنّ الذروة من خاصيات الكتابة في الأدب والفنّ . وقد ظهرت بصفة أكثر حدّة عند الأوروبيين حيث أصبحت الذروة من أهداف الكتابة وغاياتها . فالذروة تصاعد في الحدث عبر الخطاب الرّوائيّ ، وهي تصاعد صوتيّ في المقام الموسيقي ، وهي تصاعد في الخوالج في الخطاب الشعريّ . ففي الرّواية تنطلق الأحداث متفرّقة

(1) ابن منظور - لسان العرب المحيط - ، مادة "درا" .
(2) جبرا - "الحرّية والطوفان" ، ص ص 5 - 9 .

مساعده ويتصهر تدريجيّا ويتجمّع في عمليّة تصاعديّة حتّى تبلغ شأوها التّامّ . فسرائط وسسالك وسداخل . فإذا النسج الرّوائيّ شبكة لكلّ خيط حدثيّ منطلق ، لكنّه ينصهر مع المجموعه فيكوّن وثاما مسدودا وصداما موحودا.وحالما تبدأ عمليّة النزول والانحدار ، تنتح الخيوط نسمها ، لتسرح الأحداث عن بعضها البعض ، ويتحدّد تطوّرها ، ويفهم مغزاها . ومن ثمّ تتّضح أسبابها وعللها . وتصل إلى منتهاها. وهذه النهاية هي عمليّة الانفراج المنتظره . وهذا التحليل ، في نظر جبرا ، يقارب كلّ التقارب من الذروه في العمليّة الجنسيّة يؤكّد الرّوائيّ : "الذروه في الكتابه الإبداعيّة والموسيقى هي ، في شبه الذروة الجنسيّة والذروة الانفعاليّة بالضبط ، ولذلك يجد المرء فيها لذّة لأنها ، وإن تكن فنيّة ، انعكاس لميل متأصّل في النّفــــس"(1) .

إنّ الذروة بهذا المفهوم ، هي نقطة التأزّم التي تبلغها أحداث الرّواية . وهو تأزّم يشارك فيه أطراف عديده تخلق ذلك التشابك والتعقيد . وهو تشابك يعسر معه فهم الحلّ أو تصوّره ، على الأقلّ في لحظة التأزّم . إلاّ أنّ أعمال جبرا الرّوائيّه ، في نظرنا ، تحمل الذروة الكبرى ، وإلى جانبها ذرى أخرى ، هي إبهام بذروه منشوده تتّخذ شكل أزمة حادّة ، لكنّها سرعان ما تزول . والخاصيّة التي تتميّز بها هذه الذرى أنها ترتبط ، في الأساس ، "بالفنّ والحلم والفعل" هو عنوان كتاب لجبرا جمع فيه بعض مقالاته واللقاءات التي أجريت معه . وهذا العنوان هو مقال افتتح به الكتاب ، حلّل فيه هذه العناصر الثلاثة ونحن لن نلتزم بتحليله وإنّما نفسّر الفنّ باعتباره وسيله تعبير عن الجمال ، وهو بذلك يشمل فروعا عدّة هدفها تصوير الواقع بمنظار ناقد ، يملك خصوصيته وتفرّده . أمّا "الحلم" فهو هذه الطاقة الكامنه في النفس وهي خلاقه يستطيع تصوير العالم المحيط . فإذا "الحلم" قراءة للعالم وفهم له يعتمد الذاكره والمخيّله الناقده . أمّا "الفعل" فهو المحرّك للحدث ، والدّافع له .

إنّ هذه الخاصيه التي يملكها روايه جبرا تجعل لنصّه الرّوائيّ ذرى عديده متنوّعة ، لكنّها تتشابك معا لكي تخلق ذروه يمكن أن نسمّيها "الذروه القصوى" . وهي الذروه التي ينتهي إليها كلّ صعود وإثرها تكون بدايه الهبوط نحو حلّ مقبول

(1) جبرا - "الحريّه والطوفان" ، ص 5 .

أو حلّ مأمول أو حلّ ميؤوس منه . وتلك هي العلامة المميّزة لكلّ مركّب سيموتيّ السمة .

فكيف كانت الذروة في هذه الرّوايات ؟

- صـراخ :

إنّ رواية "صراخ" تصوّر تجربة شابّ ينفتح على العالم من جديد . ففي عودته من الجبل ليلا ، وتسكّعه في الطرقات مع تصميم على اتّخاذ مواقف معيّنة من مسائل حياتيّة تقضّ مضجعه ، نؤكّد أنّ هذا البطل يمارس ضربا من الحريّة ، فكأنّه يقارع قدره في سبيل فرض الذات . وضمن هذه الرؤية تتنزّل الذرى في هذه الرّواية من جانبين ، على الأقلّ : الجانب الأوّل هو حكاية الشّاب مع زوجته التي فارقته دون سابق إعلام ، والّتي غابت لسنتين مديدتين ولم تعد . أمّا الجانب الثاني وهو المتعلّق بكتابة تاريخ آل ياسر . فإن خرج البطل إلى الجبل للراحة والاعتكاف والاستكانة ، فإنّه في أوبته ، يؤكّد ضمنيّا عودته إلى هذا التاريخ الذي أمسى بالنّسبة إليه ملجأ للتّسلية ، نسيان قصّته مع زوجته . إلاّ أنّ موت عنابت هام مثّل ذروة هامّة خاصّة ، وقد رافقها مثل "زكران" "لأمين" واقتراحها عليه الزواج إضافة إلى تصميمها على نسف الماضي .

إنّ "زكران" وقد أعلمت البطل موت أختها منذ ستّة أيّام (1) ، تجرّأت واقترحت عليه متسائلة " أتتزوّجني؟" (2) . إنّ "زكران" تعمل ضدّ القيم السائدة ، فهي رافضة للجاه والمال وقصور الأسلاف . لذلك ارتأت في زواجها من "أمين" ضربا من التمرّد والمراودة . وهي في ذلك على النّقيض ممّا كانت عليه أختها عنابت . وتقترح نسف الماضي كلّه و "تحطيمه" (3) . بل إنّها تشرع في تنفيذ ذلك ، وتبدأ بحرق المخطوطات التي أمضى فيها "أمين" الكثير من وقته (4) . ولـمّا انبهر أمين وتعجّب ، ممّا تفعل ، خاطبته قائلة : "لست أريد منك جوابـــــا الآن

---

(1) جبرا - "صراخ" ، ص 71 . تتكرّر الأيّام السّتة في رواية "السفينة" ، فهي دوام "رحلة السّفينة" وهي تحمل مسافرة إلى مدّة خلق الكون من منظور دينيّ أسطوريّ .

(2) م. ن. ، ص 75 .

(3) م. ن. ، ص 74 .

(4) م. ن. ، ص 76 .

يا أمين . اذهب إلى البيت وفكّر في الأمر . سننجو أنت من القلق - وأنجو أنا من مجدنا الغابر ، ولن تكون لنا إلاّ وهج الساعة الحاضرة" (1) . ويصف أمين مشهد الحرق الجنونيّ الذي اقترفت ركران تقوم به في شبه طقوس خاصّة ، مبيّنا ما اعتراه من كره شديد : "عير أنّني استبشعت محاولة "ركران" تحطيم ماضي أسرتها في مثل هذه العربدة" (2) . إنّ "ركران" تنسف ماضيها ، بل تنسف كلّ ما له علاقة بهذا الماضي، وخاصّة وصيّة أختها التي دعت "أمين" إلى إتمام عمله لكي يحصل على مبلغ "ألفي جنيه" (3) إذا كتب تاريخ الأسرة "في مئة وخمسين ألف كلمة". إنّ ركران تودّ الانطلاق من جديد . فإذا أمكن لها الزواج من أمين أو من غيره ، تجد نفسها حرّة طليقة كالعنقاء (4) . إنّ هذه الثّورة العارمة الّتي تحتدم فيها نفسيّة "ركران" جعلت "أمين" يرى فيها بعض جمال "لبابية واحدة" ، إلاّ أنّ وجه سمتة بشعرها المسترسل ، وعينيها العسليتين والواسعتين ، بان في تلك اللحظة وحوّل ركران إلى "لطخة سوداء" (5) .

إنّ بطل "صراخ" هرب إلى الجبل من أجل نسيان صعب المنال ، وحالما عاد واتّصل بآل ياسر والتقى بركران ، برز له وجه سمتة في حين بدت "ركران" صورة ملوّنة . عندئذ قرّر الهروب من جديد ، وصمّم على الخروج لكن "ركران" استوقفته وقبّلته . ويعود ثانية إلى الخارج . وفي حديقة القصر يقف أمام تمثال افرودت الذي تراءى له متحرّكا كأنّ دماء الحياة عادت إليه ، لكنّه يتفطّن في الأخير إلى "سكونه الأبديّ" (6) .

يتّجه "أمين" إلى منزله وقد عمّه الإحساس بالتعثّر . يقول : "كانت عودتي إلى البيت هذه المرّة ، لا جهد فيها ولم أشعر باللأي يمصع دماغي وعاودني شوق جديد يدغدغ صدري ، فأحسّ نحته في الأطراف والمفاصل عرفتها أيّام صباي ..." (7) . إنّها الصدمة التي تولّد الانطلاق . فالعودة من الجبل حتّ السعي إلى النسيان والبحث عن

(1) جبرا - "صراخ" ، ص 77 .
(2) م.ن. ، ص 78 .
(3) م. ن. ، ص 72 .
(4) م. ن. ، ص 79 .
(5) م. ن. ، ص 80 .
(6) م. ن. ، ص 82 .
(7) م. ن. ، ص 83 .

الطمأنينة في الغابات ، ولّدت عند "أمين" تعطّشا للمدينة ، ولمّا اتّصل بأسرة آل ياسر صدم بموت عنايت وثورة زكران الجامحة ، فبدا أمين يتحرّر تدريجيا . وعندما خرج إلى الشارع من جديد أحسّ بالخفّة والراحة والانطلاق يقول : "كنت سريع السير، وفي الشوارع ، بعد ممرمرى وضيق صدرى بها شيء يؤذن بالتغيّر ، ويوحي بتوسّع جديد في طاقتي على الحياة ..." (1) . إنّ "أمين" منذ هذه اللحظة بدأ ينفتح على العالم ، لذلك وهو في طريقه إلى البيت ، أعلم صاحب المقهى الذى أبلغه رسالة سيّدة من آل ياسر التليفونيّة ، بأنّ عنايت توفّيت . لكن الشيخ صاحب المقهى لم يهتمّ بالأمر (2) . وعندما خرج أمين من المقهى كان الرعد يقصف والمطر يهطل مدرارا . و "لذّ" لأمين المسير في المطر المنهمر حتّى بلّله غاية البلل . ثمّ آوى إلى فراشه بعد أن نشّف وأبدل ثيابه (3). عندئذ عاودته ذكرى سميّة وخامره اقتراح "زكران" التي دعته إلى الزواج منها ، وطلاق سميّة . إنّ البطل وقد عاد من الجبل وانطلق في شوارع المدينة رجع أخيرا إلى بيته ، بعد غياب طويل ، بل إنّه عاد إليه مبلّلا ، لكن كلّ ذلك لم يكن ليؤثّر فيه خاصّة وقد نفحته المطر بضرب من الاغتسال ، كما أنّ الصدمة التي تلقّاها في قصر آل ياسر أعادت إليه بعضا من الوعي . ولمّا آوى إلى فراشه كان أن راوده النّوم ، فانساق إليه انسياق الحالم . وفجأة يحسّ بوجود سميّة إلى جانبه جثّة تترى (4).لقد أمسى الحلم حقيقة والأمل واقعا ، لكنّ "أمين" يثور ويأمر "الهاربة" بالخروج . "وفي تلك اللحظة سمع دويّ انفجار شديد اصطكّت له أسنانه واهتزّت به الأرض تحت قدميه ... وما هي إلاّ لحظات حتى دوّى انفجار آخر اهتزّت له الأرض مرّة أخرى وارتفع في الأفق من وراء المنازل والأشجار التي رآها من النّافذة عمود من الدخان انبثق منه لهيب جبّار أخذ يتماوج ، ويتراقص في السماء"(5). وإذ يتساءل سميّة عن هذا الانفجار جائته تبرز في وجهها مجيبا : "تلك زكران تحطّم ناصيتها" (6) .

---

(1) جبرا - "صراخ" ، ص 84 .
(2) م. ن. ، ص 85 .
(3) م. ن. ، ص 86 .
(4) م. ن. ، ص 87 .
(5) م. ن. ، ص 91 .
(6) م. ن. ، ص 92 .

ويكتشف أمين أنّ النهار قد تنفّس . فينطلق خارجا "وإذا بسيّارة قادمة بسرعة رهيبة في اتّجاهه وقفت حالما بلغته بصريف مصمّم من عجلاتها" (1) ودعته ركزان إلى الرّكوب لكنّه رفض رفضا قاطعا فودّعته (2) .

إنّ "أمين" العائد من الجبل إلى المدينة ، انغمس طيلة الليل مع المدينة/ الآتون، فتحدّث مع الأصدقاء بعد طول غياب والتقى بأسرة آل ياسر وسكع عائدا إلى بيته لينطلق إلى عودة سميّة "الخائنة" . ويعلم بموت عنايت هام . كلّ هذه الأحداث جعلته ينطلق إلى حقيقة لا مراء فيها : إنّه إنسان ، وبإمكانه التغلّب على المثبطات ، لذلك نزل إلى الشارع يحدوه الأمل من جديد .

إنّ هذا العنصر المتعلّق بكتابة تاريخ آل ياسر جعل "أمين" يمرّ من عودة أولى إلى المدينة ، عودة متّسمة بالخوف والوجل ، إلى انغماس في المجتمع وتفهّمه تفهّما باعثا على الأمل . ويتّضح ذلك في الجملة النّهائيّة للرّواية (2) ، كما أنّ هذا التاريخ أبرز بوضوح وجلاء وضعيّة "ارستقراطيّة" بدأت في الانقراض والاضمحلال .

إنّ هذا الجانب أفرز ذروة تدلّ على تعقيد في المسار الرّوائيّ . فهذا البطل تواجهه عقدة ينتظر الحلّ . فـ"ركزان" أنهت قصّته ، بل إنّها فرضت على البطل مجابهة لا بدّ منها ، وانتظارا لا مناص منه . وإذا علمنا أنّ هذه الوضعيّة ستنضاف إليها عقدة ثانية متأتّية من الحدث المتعلّق بحبّ أمين وسميّة ، عرفنا قيمة الذّروة القصوى التي ستشتدّ وتتدعّم .

إنّ الحدث الأوّل المتمثّل في قصّة الحبّ الرابط بين أمين وسميّة نجد مبدأها من "الجرس" خارج المدينة وسينمو بتوطّد العلاقة بينهما . فحكاية أمين مع سميّة ابتدأت حبّا وتوطّدت إلى زواج ، رغم معارضة أسرة سميّة ، لكن هذه المعارضة لم تدم طويلا . يقول أمين : "لقد ما دهشنا حين قدم والداها لزيارتنا ذات مساء ، وفي الصّباح تسلّمنا بيانو ، احتلّ مكانا كبيرا في غرفة جلوسنا الصّغيرة ومعه ، رسالة قصيرة موجّهة "إلى ولدينا المجنونين" بل إنهما تبرّعا بإحدى الدور للابنة" (3) وذات

(1) جبرا - "صراخ" ، ص 93 .
(2) م. ن. ، ص 95 .
(3) م. ن. ، ص 46 .

ليله لا كالليالي ، قضاها أمين مع صديق الصبا يقاوم القصابات عاد إلى البيت فوجد الفراش "خاليا لم يمس" (1) . ولمّا كان متعبا نام نوما عميقا ، وفي الصباح اكتشف أنّ سميّة "قد هجرته" (2) . عندئذ بدأ الإحساس بالفراغ وشعر بالأسى الكبير. لقد بات أمين يقاوم المياه الجارفة في شوارع المدينة الخلفيّة . وإذ عاد اكتشف مصابه ، إنّ قمّة السعادة عنده هي قمّة اليأس فنعيم الحبّ وروبقه ، انطفأ فجأة ، وحلّ معه الملل والحزن . فهل كانت الأمطار الليليّة نذيرا له أم هو العصف الذي لا بدّ منه و "الشوق الغامض" (3) الذي لا يغلب ؟

ويكون أمين على موعد متجدّد مع المطر والرّعد ليله عودته من الجبل فبعود بعد تسكّع دام ساعات في شوارع المدينة - الأتون إلى المنزل ، يعود بعد أن التقى بـ"زكران" في قصر آل ياسر ، ويعود هذه المرّة مبلّلا ،مثلما كان الحال ، إبّان لقاء سميّه الأوّل في الأحراش ، ومثلما عاد إلى المنزل إثر ليله قضاها - مع صديقه القديم- في مقاومة الفيضانات . غير أنّ هذه العوده لها طعم خاصّ . فلقد أحبّ المطر ووجد فيه مغتسلا . لذلك حالما عاد إلى المنزل ، أخذه النوم . وعاودته الأحلام واعترف صراحة : "... سنتان كاملتان مرّتا عليّ ، وأنا أعانق خيال سميّه ولم أفكّر لحظه واحدة في الطلاق ..." (4) . لقد بقي أمين وفيّا لحبّه ، وكلّما تذكّر "سميّة" اطمأنّ إلى مرآها وحنّ إلى جمالها . لقد أحبّها فعلا ، أمّا هي ، فلعلّها أحبّته إلى حين . ثمّ اعترت ذلك نزوة من نزواتها . وفي ليلة العودة من الجبل ، وعلى حين غرّة ، وبالضبط عندما تثور "زكران" على واقعها وماضيها ، تعود سميّة . يقول أمين : "... وفجأة فتحت عينيّ ، وقد أصابني الرعب وانتصبت كلّ شعرة في جسمي هلعا ، وصرخت بأعلى صوتي : "سميّة" وامتلأ الليل بصرختي" (5) . إنّ أمين يصبح فزعا ، وقد تملك الرّعب والخوف حواسّه ، وهو يرى جسم سميّه إلى جانبه . إنّ هذه الصيحة فيها من الألم والاستغاثة وشتّى الأحاسيس والعواطف الكثير . فهي صيحــة الخائف

(1) جبرا - "صراخ"، ص 52 .
(2) م. ن. ، ص 53 .
(3) م. ن. ، ص 29 .
(4) م. ن. ، ص 76 .
(5) م. ن. ، ص 87 .

وصحه المدهس ، صحه النائم المستمط على أمر من أعرب الأمور وأعجبها . إلاّ أنّ هذه الصحه فيها من المعاني الكثير ، فهي صحه "الميلاد" و "عوده الروح" وصحة الانسجام والاتفاق مع النّفس بعد طول ضياع وهيام . وكاد أن يعمّ التلاؤم بين النفسين الحائرين المعذبين ، لكن "أمين" ، يكتشف أنّ عوده سميّة كانت شفقه به ورأفة عليه . يقول : "أدركت ، حينئذ ، أنّها تسمو عليّ ، فصعد الدم إلى رأسي ، فجأة، وانتفض جسمي بين ذراعيها وصحت : "طلّقيني ! لقد خنتني . خنتني" (1) . لقد عمّت الثورة "أمين" فلم يتمالك عن طرد الحبيبة التي طالما راودت خياله . وقد أصرّ على الطرد عندما استمع إلى البراكين تتلاحق . إذ أحرقت "ركران" كلّ شـــيء (2). وتبلغ القصّة ذروتها القصوى عندما تأتي "ركزان" إلى أمين فيلتقي المتصارعون معا : سميّة وركران وأمين ، عندئذ تتّجه "سميّة" إلى الطريق ، في حين "تنطلق" ركران سيّارتها في المجهول . لقد وجد أمين ، أخيرا ، حرّيته ، وهي حرّية كانت وليدة قتل الماضي من ناحيه وثوره على الواقع المتردّي من ناحية ثانيه . لقد تحرّر أمين من ارتباطه بركران وأسرة آل ياسر التي أشرفت على النهايه . وتحرّر من سميّة وما ترمز إليه من نهج حياتيّ ، يختلف عنه نيّه ورؤية . إنّ قصّة حبّ أمين الفاشل ، ابتدأت بالعوده إلى المدينه وانتهت بلقاء سميّة بالفعل ، لكي تنتهي بالانفصام الحق . وهذا الانفصام هو الذي حوّل لأمين فهم واقعه ممّا دعاه إلى إعاده النظر ، في هذا الحبّ - السراب (3) . عندئذ اتّخذ الموقف الملائم وعاد إلى الحياه والمدينه ليتعمّق في أتونها من جديد ، بحثا عن تجربه تختلف نوعا وخصوصيّة.

إنّ ذروه الحبّ بين سميّة وأمين تتشابك مع ذروة أخريها كتابه البطل لتاريخ أسره آل ياسر لتخلق ذروه قصوى تجمع بين أطراف المعادله الثلاثه ، مركزها "أمين" وقطباها "سميّة" و"ركران". وإن اقتربت الذروه الأولى بين الكتابه والتّعبير فإنّ ذروه الحبّ تنبني أساسا على "الحلم" و "الفعل" . ومن ثمّ فإنّ البطل عاش واقعه حالما

---

(1) جبرا - صراخ . ص 89 .

(2) م. ن. ، ص 91 .

(3) صدرت مؤخرا قصه لجبرا تحمل عنوان : "سراب في باريس" - مجلة الجيل ، تموز - يوليو 1990 م 11 ع 7 ، ص ص 62 - 71 - هي قصّة فتاة تظهر لتغيب من جديد ولتظهر مرّه أخرى لتضمحلّ بعد ذلك وتبقى سرابا في ذهن البطل .

بالحبّ الغائب ، مستسيغا كتابة التاريخ ، ضربا من التعويض ، وسعيا إلى ملاذ يطلب فلا يدرك . إلاّ أنّ تشابك الدروبين دفعا بالبطل إلى اختيار صعب أساسه فعل ، ومبدؤه حرية ، ونهايته طوفان لا مفرّ منه .

الغرف الأخرى :

إنّ الذروة في رواية "صراخ" هي ذروة قصوى ساهم في إيجادها وصنعها عنصران هما كتابة تاريخ أسرة آل ناسر ، وقصّة حبّ أمين وسميّة . والذروة في رواية "الغرف الأخرى" تشابه هذا البناء حيث نجد أنّ بطل الغرف يعايش واقعا مرعبا تنطلق أحداثه في مسار تصاعديّ ، لكي تلتحم في الأخير في عقدة قصوى هي نتيجة تشابك الأحداث المختلفة التي يمرّ بها البطل فيؤثّر فيها وتؤثّر فيه .

إنّ الذروة في "الغرف الأخرى" هي ذرى مرتبطة بالغرف التي يمرق منها الرّاوي وإليها يعود . ولذلك فإنّ لكلّ فصل من فصول الرّواية ذروته التي تتشابك بما سبقها وبما لحقها من ذرى ، لتكوّن عبر الفصل التاسع ذروة الذرى ، إن شئنا التعبير. فالرّاوي منذ الفصل الثاني يلج حلبة الغرف . وتفتح أمامه أبواب وتغلق أخرى . فالفصل الثاني ينطلق بانفتاح باب . فقد مرّ الرّاوي من قاعة مدخل إلى قاعة مرسح لكي يجد نفسه ، في الأخير ، في غرفة ، منعزلا عن العالم . وقد أحسّ البطل أنّه في غرفته تلك وعزلته ، بإمكانه أن يعيش ضربا من الرّاحة ، فيكفيه أن يغوص في أعماق ذاته كي يشعر بطمأنينة سارية . وهو بذلك يصارع العالم الخارجيّ ويصمد أمامه ، فلا يفعل فيه فعله ، ولا ينفعل به . يقول البطل مصوّرا حالة الحلم الدّافق :"في مقدوري عادة أن أعزل في ذهني كهفا عميقا ، أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحدا في كهفي العميق هذا أجدني الآن أستمتع بالهواء البارد الرّطب الذي يضرب وجهي ، وأسمع موسيقى كنت في الأيام الأخيرة كثير العزف لها - لبلباب سوبان"(1) .

إنّ البداية كانت الدخول في عالم التمثيل والمسرح . فكلّ الأحداث والرّؤى هي إلى الأحلام أقرب ، هي تشكيل وبناء دراميّ مفتعل . ممّا يدعو البطل إلى الهروب والولوج في عالم آخر هو عالم الذات المنسحقة الغريبة. فإن كان دخوله الأوّل

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ، ص ص 18 - 19 .

محاوله لفهم العالم الخارجيّ ، فإنّه في الأخير ، يسعى إلى الهروب من هذا العالم إلى عالم أضيق ، لكنّه أرحب ، هو عالم الذات المنسغب المريح في آن واحد .

إنّ فصل المحاكمة ، إن شئنا أن نسمّيه هكذا ، يحيلنا مباشرة إلى الفصل التاسع وهو الفصل الذي يماثله . فإن كانت المحاكمة في الفصل الثاني - وهي الذروة - شكليّة ، صوريّة ، تمثيليّة ، أساسها عناصر المشاهدة ، وأبطالها ممثلون ، فإنّ الفصل التاسع هو محاكمة عمليّة . ذلك أنّ البطل يعيش عبر صفحاته تجربة علميّة ، فهو يلج غرفة عمليّات مخبريّة . يكون لها الأثر في مسار الحدث الرّوائيّ . فإن كان هذا الفصل ، هو فصل التحقيق النّظريّ ، فإنّ الفصل التاسع ، هو تطبيق للنظريات وهو ما سنحدّده في تحاليلنا القادمة .

أمّا الفصل الثالث فهو فصل الصخب واليأس وفصل العشق والمناطق المظلمة . فقد مرّ البطل خلاله بغرفتين : الأولى منهما ، هي غرفة تشابه غرفة جلوس بها "تلفاز" ، وكأنّما أحسّ البطل ونطّ إلى وضعيّته المشابهة إلى السجن ، فالتجأ إلى "التلفاز" علّه يروّح عن النفس . فإذا مشاهدة إعادة لواقعه هو المرير ، بل إنّ هذه الأداة أمست مملّة مغيضة خاصّة لما يصدر عنها من صخب قويّ مثير للأعصاب ، مقلق للأذهان . ولم يجد حلاّ لمعضلة الصّخب الشّديد والعويل المقيت ، إلاّ بـ "الصراخ" هو ذاته في محاولة منه لفقدان الوعي . يؤكّد البطل معترفا : "... في تلك اللحظة صدرت عنّي صرخة مديدة انشقّت لها حنجرتي وتلوّيت متعذّبا في الكرسيّ وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى أحاول وقفها ، ولا أستطيع . وعند صرختي الثالثة شعرت أنّني أختنق ، أحسست عنّي الهواء وغبت عن الوعي لمدّة لا أدري طولها"(1) .

ولـمّا استفاق البطل ، قرّر الخروج ، مهما كلّفه الأمر . وإذا بالباب ينسحب له ويصفح ويفاجأ بالرّجل الأصلع ذي الأزرار الذهبيّة الذي وضّح له أنّه هو فاتح الأبواب ومغلقها ، فمن غرفة السيطرة يتحكّم في عمليّتي الفتح والغلق . ثم دعاه بأدب جمّ إلى الغرفة الزرقاء ، وهي الغرفة الثانية في هذا الفصل . وفي هذه الغرفة ذات اللون الأزرق الصافي تعرّى البطل وتعرف تلك "المناطق المظلمة" التي يصعب للمرء أن يسبرها ، بل الإشارة إليها . إنّها مناطق عسفة الذّهن وحتّة المكان الذي نجد

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ، ص 51 .

المرء نفسه في خبره من أمره إلى جذّت بها نفسه فصلا عن نسائها للآخرين . ففي هذه الغرفة يمارس المحذور ويفعل ما لا يفعل ونكون الآداة امرأة ترتب له وكأنّها "سعاد" التي عرفها وطالما تاق إليها . يقول البطل واصفا تلك اللحظة الرابطة بين الانعتاق الكلّي من المركّبات ، والانغماس المسطّ في المنبوذ الاجتماعيّة المكبّلة : "في تلك اللحظة اللذيذة اللعينة ، أطبقت فخذيها بقوّة على أصابعي ثمّ أبعدتهما بيدها ، وطفرت عن ركبتي واقفة أمامي وراحت تضحك وتضحك وأنا قابع على المقعد أمامها كالمأخوذ ومدّت يدها مرّة أخرى إلى مفتاح المصباح العموديّ وأضاءت المصابيح كلّها ، وبهرني النّور لعدّة ثوان ، بحيث لم أتبيّن ما الذي أراه بالضبط .

- أبهذه السهولة خدعتك ؟" (1) .

لقد تمكّنت هذه الفتاة من تعرية البطل ، بل إنّها ، إذ مثّلت له دور سعاد، جعلته ينفلت من عقاله ، فانساق إلى ما في باطنه من عقد فأعتقها ، ومن مركّبات فدفعها عنه ، وإذا هو يبوح بما لا يبوح به ، وينطق بما لا يقال ، وإذا هو ينير الزوايا المظلمة ، ويكتشف كهوفه العميقة (2) . وبدا لنا دانا عراء ، فقدت ما علق بها من مظاهر تكتسه . ولمّا استفاق لخفيته هذه ، ثار البطل على وضعه وأراد معاقبة الفتاة التي استطاعت الانفلات منه تاركة الرّاوي في سجنه . فلم يجد بدّا من البحث عن الرّاحة في النوم شأنه في ذلك شأن وضعيّته في بقيّة الفصول .

إنّ البطل في الفصول السابقة كان يأمل في معجزة مّا ، أمّا في هذا الفصل ، فإنّه انهار الانهيار كلّه ، وأمسى النوم مطلبه ومسعاه . إنّه الإرهاق والتعب . فمن غرفة الصّخب والصّخب إلى الغرفة الزرقاء : غرفة الأحلام الورديّة والحريّة المطلقة، نجد البطل نفسه مدعوّا إلى الاستكانة والهجوع . وتتراوح هذا الفصل والفصل الثاني المتكوّن بدوره من مرحلتين تتمثلان والغرفتين المذكورتين آنفا . وهو ما سنوضحه بعد تحليل الفصل الموالي .

أمّا في الفصل الرابع وهو فصل الرسالة ، فإنّ البطل لا يسعى إلى فتح الباب ، بل إنّ صاحب الأسرار هو الفاتح ، وهو المهيّء للأفعال . فهو الذي يجعل البطل

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ، ص 57 .

(2) نشر هذا الفصل من الرواية قصّة حديثة ألّفها الكاتب ونشرها في مجلة الجيل : تموز - يوليو 1990 . م 11 عدد 7 تحت عنوان "سراب في باريس" ص ص62 - 71 .

يتحادث مع "أبي الهور" المهمّ بالتوثيق وجمع المعلومات . فتكون الحدث بينهما توضيحا لأهمّيته ذلك ، في هذا العصر ، إلاّ أنّ علنوي صاحب الأرزار يقدم الرّسالة التي توجّه مسار النصّ القصصيّ توجيها جديدا . فإن كان "أبو الهور" يتحدّث دون إنجاز أيّ عمل مفيد ، فإنّ علنوي على العكس منه ، يمثّل الفعل والقوّة الدّافعة والعقل المفكر . فالرّسالة دعوة للبطل قصد حضور حفل يقام على شرفه . وقد قدّمها علنوي بنفسه دون أن يفضّها . ولـمّا أراد البطل الاطّلاع عليها وقراءة ما في داخلها أطفأت يد مّا ، كلّ الأضواء (1) فعمّ الظّلام ممّا حدا بأبي الهور إلى الشكوى حدّ القول صراحة "حياتي ؟ جحيم من أوّلها إلى آخرها ، أندري دكتور - أرخص ما في الحياة هو الموت . أمّا أنا فيتعزّز عليه ابن الكلب هذا ... أنا لا أشكّ مطلقا في أنّ هذه من أفاعيل الحقير علنوي ..." (2) . إنّ "أبا الهور" وقد فقد كلّ أمل في الخروج من مأزق الغرف الموصدة تلاشى في يوم تخيّل لن يتحقق منه (3) .

أمّا البطل فقد اطلع على الرسالة بعد عودة الأضواء، كما تصفّح الوثائق التي كان قد أتى بها أبو الهور. لكنّه لم يستطع أن يستوعب مطاتّها . لقد أراد البطل أن يستنطق الأسماء من صلبها . فإذا هي صورة من واقعه الغريب ، لذلك انكفأ يعالج الباب "حتّى انفتح" (4) . وهذه هي المرّة الأولى التي يفتح فيها بابا . فإن كان الفصل الأول قد انتهى بدخول البناية الكبيرة ذات الغرف المتداخلة . فإنّ الفصل الثاني وكذلك الفصل الثالث قد انتهيا بمحاولة البطل الفاشلة من أجل فتح الباب . أمّا الفصل الرابع فهو فصل الانفتاح ويقابله الفصل السابع فصل المأدبة وفيه يلبّي البطل الدّعوة الموجّهة إليه لحضور حفل مقام على شرفه . وهذا الفصل ينتهي بدوره بضرب من الانفتاح سنراه في إبّانه .

أمّا الفصل الخامس فهو فصل الغرفة البيضاء . وهي ، وفق على ما يوحي به لونها من صفاء وجلاء ، غرفة المكاشفات . فقد بدا البطل ، وقد تعرّى التعرّي كلّه، يكتشف ذاته تدريجيّا ، فإذا هي مجموعة من الأجزاء المتجددة المتنافرة ، المتقاطعة .

---

(1) جبرا : الغرف الأخرى: ص 70 .
(2) م. ن. ص 73 .
(3) م. ن. ص 154 .
(4) م. ن. ص 76 .

ففي هذه الغرفة يلتقي بدكتور ممنوع من "مزاولة المهنة" وهو دكتور عارف بالبطل منفطن إلى خصائصه ، بل إنّه سيكون "قفا" لوجه الرّاوي في نهاية الفصل التاسع . ولئن كان البطل أجزاء مشتّتة لا يستطيع صاحبها جمعها وتنسيقها في كلّ واضح تامّ ، فإنّ هذا الدكتور المسمّى بـ "راسم عرب" يمثّل المتكامل الهادئ المكتفي بذاته القانع بنفسه . لذلك يلجأ البطل إليه سعيا إلى معرفة المخرج ، لكنّ "راسم" وإن أوضح له الطريق ، فقد تركها طريقا مفتوحة أي إنّها طريق لا تؤدّي إلى الخارج بقدر ما تعمّق التجربة وتنمّي العقدة .

إنّ هذا الفصل هو فصل المتاهة بحقّ ، فقد بلغ البطل عمق الأشياء وجذورها. لكن المعالم لم تكن لتتضّح وتنفرج بل على العكس من ذلك ، ازداد التمويه والخبال . ويتزاوج هذا الفصل مع الفصل الّذي يليه : فصل الحصول على استمارة الخروج ، لكن إلى أين ؟

في الفصل السادس يخرج البطل من الغرفة البيضاء إلى الأروقة والدهاليز فرغم أنّ "راسم عرب" أوضح له طريق الخروج ، فإنّ البطل وجد نفسه أمام ثلاث نساء "مسربلات بالسواد" هنّ أشبه بأخوات القدر "اللّواتي قرأ عنهنّ في الأساطير في صباه" (1) . وهنّ يمثلن الدنيا في أحوالها المتعثّرة ، وهو ما يفطن البطل إليه أو لعلّه قرأ في وجوههنّ مأساة الإنسان في أعمق مظاهرها . ولمّا اتّبع البطل إشاراتهنّ انتهى به الأمر إلى "درج نازل" يصعب المرور منه لاكتظاظه وامتلائه بالبشر . ويتّضح من خلال حوار قصير بين البطل وبعض هؤلاء ، أنّ هذا الجمع هو جمع المحكومين.فإن حوكم البطل في الفصل الثاني ، فإنّ هؤلاء ينتظرون دورهم في الأسفل . وهذه الصورة تذكّر القارئ بمشاهد الجحيم عند دانتي وغيره من أدباء الغرب . وكأنّ البطل وجد لذّة في هذا الوضع ، فأصرّ على البقاء ، لكن "علنوي" يظهر له ليُعيده عنوة إلى مسالك الغرف . يقول الرّاوي : "انتصب [علنوي] في مكانه ، وجرّني بقوّة من ذراعي إلى الأعلى وقفت مكرها وصعدت ، وتبعته ثمّ جعل يسرع وقد شبك ذراعه في ذراعي كأنّني أعزّ صديق له في الدّنيا ، فهبطنا درجا وصعدنا درجـــا ،

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص 89 . انظر أيضا "عالم بلا خرائط" لجبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمان منيف المقدمة ص 9 "عرّافة كوماي" .

ومرضا في قاعه أو قاعتين ، وعلوى صامت متجّه نحو عاشه ، نبعه مدهله ، وينظر بين الحين والحين إلى السّاعه التي في معصمه ، كأنّه بات يخشى التأخّر عن موعد مضروب" (1) . إنّ شخصيّة علوى تمثّل الطرق المرسومه والخطط المعهودة لذلك تسعى إلى اطلاع البطل ، على واقع الحال ، فهو مدعوّ إلى الحفل ، ومن المعبد معرفة غرفه الاستمارات للحصول على شهاده الخروج تمّ المرور إلى دهليز الأرشيف ، ومنه رأسا المروق إلى غرفة المآدب (2) .

إنّ هذا الفصل هو فصل الحصول على استمارة الخروج . فالبطل ، وقد التقى "علوى" ، أمسى يتّبع النسق ويسير وفق التخطيط المرسوم له . ومن ثمّ ولج غرفه المآدب فكأنّه خرج من عالم مجهول ، عالم عجيب إلى عالم آخر لا يعرف عنه شيئا . وإذا بالبطل قد انساق في أطوار اللعبة ووجد لذّة في ممارسة التمثيليّة . وهذا الفصل هو في علاقه عضويّة مع الفصل السابق لبّ الرّوايه وجوهرها . ففي البناء البطل بصفوه "راسم عرب" اضطراب من عمليّة التوحّد والتكامل ، لكنّ مرور "علوى" أعاد توظيب الأحداث وفق المسار المحدّد . فأمسى الحفل هو الحدث المهمّ . وهو الفصل السابع .

في الفصل السابع وهو فصل غرفة المآدب حضر الرّاوي الحفل المقام على شرفه والقى كلمة دفع إليها دفعا ، لكنّه وجد في نفسه طلاقة وقدرة عجيبه .فإذا هو يتحدّث عن الظلم وفق ما جاء في شعر للمتنبّي ، ثمّ عرّج على الصديق المنتحر (3) وفشل البطل ذاته في الانتحار ، رغم محاولته ، ليسير في الآخر ، إلى وضعيّة الإنسان في هذا العصر. وإذا بالحاضرين ينخرطون في البكاء تأثّرا وكآبه . ووجد الرّاوي نفسه يندفع خارجا وقد عمّه الأسى والخوف من الواقع المرير ، ورافقته امرأة أوصحت له،وَهُمَا في البهو الخارجيّ، أنّ كلّ ما كان ليس إلا مسرحا ناجحا .فالحضور ممثلون بارعون ، احترفوا فنّ الفكاهه والمأساه على السواء .

(1) جبرا:"الغرف الأخرى"-ص 93 .

(2) م. ن. ص 101 .

(3) تذكرنا قصّة الصديق المنتحر بالشاعر توفيق صائغ صديق جبرا ، انظر مقال : توفيق صائغ : ضغوط النار والجوهر الصلب . في كتاب "النار والجوهر (دراسات في الشعر) " لجبرا ، ص ص 95 - 115 .

إنّ فصل غرفة المآدب يتراوح مع الفصل الرابع وهو الفصل الذي وردت فيه الرسالة على البطل ، وهي المتضمّنة لدعوة قصد حضور هذا الحفل . ورغم موقف البطل الرّافض الهارئ في البداية من الدّعوة إلاّ أنّه ، في هذا الفصل ، انساق إلى المأدبة ، وتعامل مع الحدث تعاملا كلّيا ، فكأنّه بذلك اقترب من مساحة الغرف التي فعلت فيه فعلها .

في الفصل الثامن وهو الفصل الّذي يتراوح مع الفصل الثالث حيث ولج البطل غرفة ، هي أشبه بغرفة للجلوس ، يبدو مريحة ظاهريّا ، لكنّها أنسب موضعا للصخب والضجيج ليمرّ بعدها إلى غرفة زرقاء دفع إليها البطل دفعا ، لكي يتكمّن على ذاته صماء جليّا ، فبرزت كوامن النفس ، وتفتّحت شرايين المركّبات الدفينة، وبدت الزّوايا الخفيّة عراء تامّا . وفيها اتّضحت مسرحيّة الحياة وتعبّرها المسرف وسرعة الوقوع في أحابيل الخديعة التي تحاك له . فإنّ البطل يلج في هذا الفصل غرفة هي أشبه بغرفة الانتظار أو الجلوس ، وفيها يكون التراوح بين ما هو مكتوب في مؤلّف موسوم بـ "البديل" وبين ما يمرّ في ذهن البطل من أفكار ورؤى وعواطف . لقد دعته المرأة المشابهة لربّة بيت لطيفة إلى شرب قهوة . فانساق في اللعبة وانهمرت الذكرى ولأوّل مرّة يتغمس البطل متذكرا ناصية التعقد والتريث . وكانت الذكرى تتعلق بمعشوقته "يسرى المغني" صديقة "سعاد" التي أحبّها كلّ الحب (1) . وانطلق البطل مع حالة في راحة واطمئنان . ولمّا أراد مطالعة "البديل" وجد التطابق بين ما كان يمرّ بخلده وهو بصدد قراءته . لقد عثر البطل على مقطع كان يصوّر حالته هو ذاته ، في تلك اللحظة . فاختلط لديه قناع الواقع وسنابك مع أقنعة الخيال . ولا غرابة ، فالبطل فاقد للهويّة حامل لهويّات كثيرة . وكما في الفصل الثالث فإنّ المرأة تعبث وتتلاشى تاركة رفيقة أخرى تدعوه للدخول وتعلمه أنّه ليس الوحيد (2) المدعوّ ، وتعاجا البطل بما وراء الحدود المعروفة وخارج المعالم المسطورة .

إن هذا الفصل يتكامل مع الفصل الثالث ويتراوح معه . فإن كان الفصل الثالث تصويرا للبطل الطالب للوحدة والرّاحة فلا يجدها ، فإن البطل في الفصل

---

(1) خمرا -"الغرف الأخرى" ص 125 .

(2) م.ن. ص 130 .

التأمن وجد وضعا ممكنه من بعض الطمئنان وراحة نفس . ولذلك ورد تحديد للزّمن تحديدا واضحا . فلأوّل مرّة يذكر الزّمن : الواحدة والنصف بعد انتصاف الليل ، والبطل مع فتاه عنجاء تعدّ له القهوة . لكن البحث عن الذات ووجود عديد الهوّات في حافظته ، والتّراوح المفتت بين الأحداث المتخيّلة الواردة في كتاب "البديل" وتطبيق الأعمال في الواقع المعيش ، جعلت البطل يصحو من كابوس ليغمس في كابوس آخر أعنف وأقوى وأدقّ .

في الفصل التاسع تبلغ الأحداث قمّتها وتصل الأزمة شأوها . إنّها الذروة الّتي إليها تنتهي كلّ الذرى السابقة ، وتصبّ فيها كلّ العقد المتلاحقة . وهذا الفصل - فصل الذروة الكبرى - يتراوح مع الفصل الثاني فصل المحاكمة . فإن كانت المحاكمة هي قمّة كلّ قضيّة ومنتهى كلّ أزمة ، حيث يكون المتّهم أمام القضاء بين متّهم له، يسعى إلى الإيقاع به ، ومحام يجهد النفس دفاعا عنه . فإنّ هذا الفصل هو أيضا فصل محاكمة علميّة حيث تجري عمليّة مخبريّة يكون البطل مدارها وموضوعها . فقد دلفت به المرأة المرافقة إلى غرفة عمليّات (1) ، فوجد طلبة وأطبّاء ومجاهر وآلات خاصّة وشاشة تلفزة . وتركز الدّراسة على استبطان خوافي البطل ومطاوي أعصابه . وإن بدأت التجربة بشرب القهوة ، فلكي تتهيّأ الأجواء وتبدأ عمليّة السبر، بعد إيجاد الظروف الملائمة . وتتعقّد الأحداث وتتشابك ، عندما يمسي الأمر مراوحة بين البطل و"فتاه" ، ومناظرة بين الدكتور علي النوّاب والطبيبة لمياء ... وتتمكّن الطبيبة من استجلاء خوافي البطل ، فتنفلت الكلام من عقال العقل ويبدع الرّاوي شعرا فيه كثير من الغزل والمديح لوجه الطبيبة المليح . ولـمّا يشتدّ الصّراع العلميّ ويحتدّ النّظريّة بالنّظريّة ويلتفّ الرأي بالخاطر، تسعى الطبيبة إلى وضع البطل على المشرحة ، عندها يثور الرّاوي ويرمي شبيهه المسطّح على سطحه السّريح ، بل إنّه "أمسك الرأس بكلتا يديـ[ـه] بقطاطة متوقّعا له أن ينفصل على الجسم ، غير أنّه وبا للبداءة - فتح عينيه ..."(2) . إنّ "فتا" البطل ليس إلاّ الدكتور "راسم غريب" ، كما أنّ الدكتور علي النوّاب ليس إلاّ علوي ذاته . فكانت صدمة البطل وبها بدأ يعمد الصواب ، ولعلّه ، في الخصمة ، بدأ يعي وضعه الحقّ ، فكـــل

(1) حسرا - "الغرف الأخرى" ، ص 133 .

(2) م. ن. ص 149 .

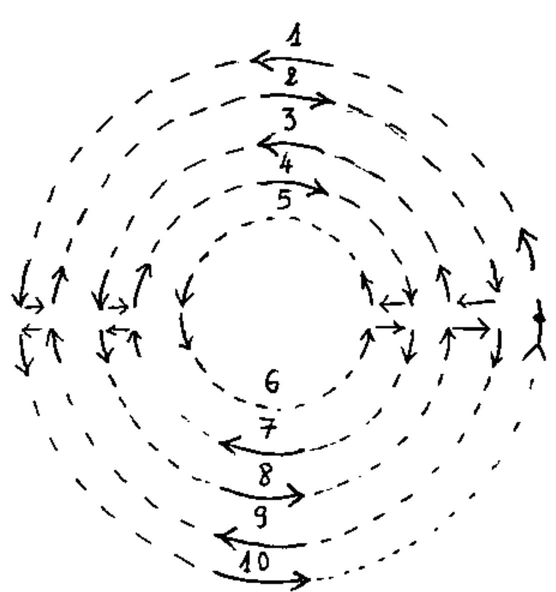
ما رآه هو صور متداخلة متراكمة لها علامات الواقع الحيّ ، لكنّها في عمقها كوابيس حادّة وأحلام مقلقة . فكأنّ المسرة كلّها سير في مجاهل الذات ، كلّما اقترب الإنسان من عمقها ، انفلت منه الزّمام وعمّه الخيال . فإذا الخيال قناع للواقع والواقع له نسيجه الخيال .

لم يبنه هذا الفصل أمام باب مّا . أي إنّ البطل لم يعد إلى تلك الطرق الملتوية والغرف الأخرى الموحشة ، وإنّما هو الفضاء المستراب والعراء المفتوح . وهو دليل على أنّ العقدة قد بدأت بعد في الانفراج ، والأزمة في التلاشي . وقد كانت المراوحة بين هذا الفصل والفصل الثاني جليّة ، فإن اعتمدت المحاكمة الأولى على صراع بين مناصرين للبطل ومناوئين له ، فإنّ هذا الفصل هو أيضا "محاورة" موضوعها ذات البطل المسيطرة وإن انتهى الفصل الثاني بفرح البطل إذ وجد نفسه وحيدا . فإنّ نهاية هذا الفصل جاءت انكشافا لخيوط اللعبة الكبرى ، حيث اتّضح له، أنّه كان أسير تجربة تهدف إلى تقويض أعماق جذوره ، وقتل كلّ الأجزاء المكوّنة له . فالهدف الأساسي ومدار العمل في "الغرف الأخرى" ، كان زعزعة كيان ومحو كلّ أثر لهويّته أو أصالته . إلاّ أنّ البطل - وإن كان مهيّئا لتقبّل ذلك - وجد في مخزون ذاته ، وعمق جوهره سرّا تبدّده الغور تضعف تجاورها ومحو نُسغها الّذي لا ينى عن العطاء. وهذا ما دفعنا إلى ربط هذا العمل بالقضيّة العربيّة الأمّ ، قضيّة فلسطين.فالبطل هنا هو فلسطين . كائن حيّ لا يموت ، رغم كلّ الأساليب المتّبعة والإجراءات القمعيّة المستعملة .

لقد حاولنا في هذا التحليل ، أن نستشفّ أهمّ الذرى التي وسمت هذا العمل الإبداعيّ ، مبرزين قمّة الصّراع المتمثّل في الفصل التاسع محطّ ذروة الذرى وقطب الرحى . ويمكن لنا ، الآن ، أن نقدّم الخلاصة التالية :

الفصل	الغرف	الموضوع	الـــــذروة
2	المدخل والمسرح	الحاكمة	فقدان الهوية
3	غرفة الجلوس/الغرفة الزرقا	الصخب والعشق	الخــدعـــة
4	غرفة الجلسات	أهمّيّة التوثيق	الرسالة الغريبة
5	الغرفة البيضاء	البطل وبديله	صعوبة التلائم
6	الأروقة والدهاليز	على شفا الجحيم	استمارة الخروج أو الأمل السراب
7	غرفة المآدب	مأساة الواقع	أقنعة الخيال
8	غرفة الجلوس	واقع البديل	الواحد المتعدّد
9	غرفة العمليات	حدود العقل واتساع العاطفة	حدود العلم والمنطق

ويمكن أن نشكّل هذا العمل عبر منطق أحداثه وذروته القصوى وفق الشكل التالي:



وفيه تتراوح الفصول وتترابط وتتداخل الأحداث وتتشابك ، لكنّ الفصل التاسع هو فصل الذروة حيث يلتقي الحلم بالواقع والخيال بالعقل . فـ"الغرف الأخرى" هي رواية البحث عن الذات . فالبطل يجرّد من نفسه شخصيّة ، تجنــح إلى

التوغّل في أنسجة الذات محاولة السيطرة على الكنه الدّفين والسرّ المكين . فكأنّها سعي نحو الذات العلويّة لمعرفة النفس للنفس . لكن هذا السعي احتراق ، وهذا البحث انبهار . فكلّما اقتربت الذات من نفسها وامتدّ الوعي لتحسّسها ، غابت واضمحلّت . شأنها في ذلك شأن كرة الزئبق تمرّ بين الأصابع فلا لمس ولا معرفة ولا اكتشـــاف .

إنّ رواية "الغرف الأخرى" هي مروق عبر غرف متعدّدة ، هي غرف الشرايين والأوعية والتلافيف التي لا يدخلها المرء إلاّ لكي يضيع في متاهات الذات باحثا عن الجذور . فإذا هو يكتشف أنّه ينغمس في مستنقع لا نهاية له . إذ للجذور جذورها وكلّما كان التوغّل وكان الغوص ، كانت الظلمة والمتاهة . وكلّما ظنّ المرء أنّه توصّل إلى حقيقته يكتشف أنّها الحقيقة السراب (1) . فالنفس في عمقها أصالة وضياع . نُسع ومتاهة ، ونور وظلام ولا جامع بين هذه العناصر المتقابلة إلاّ خيط رقيق سرعان ما يعيد النفس الباحثة إلى المنطلق . فكأنّ الرحلة تمويه وسراب . وتلك علامات الواحد المتعدّد والمتعدّد الجوهر، ويظهر عندئذ ما للحلم والكوابيس من دور ، ولفنّ القول والكتابة من جبروت .

ومن ثمّ ، فإنّ الذروة في هذه الرّواية تنطلق أساسا من الحلم وإليه تعود ، وتعتمد على اللغة وعليها تنبني . وبين الحلم وفنّ القول يفقد الفعل دوره ، فالرحلة في "الغرف الأخرى" مسار لغويّ وفنّ كلاميّ له رونق تشكيل عالم يبدو فيه الفعل مجرّد تداع لذهن مشوّش . فالبطل ، من البداية إلى النهاية ، وعبر مسيرة ليلة يسري مع الأضغاث ويرتحل مع الصور وينتفي عنه الفعل ويزوّر . فكأنّ الأرض ليست مجاله ولا البحار مداره . ولا غرو فبطل "الغرف" فاقد للمكان فاقد للرحم الذي يتطلّب الفعل والعمل .

<u>السّفينــــة :</u>

إنّ الذروة في روايه "صراخ" و "الغرف الأخرى" تتميّز بعقدها المتعدّدة التي تنصهر لخلق ذروة قصوى تستقطب كلّ الأحداث في لحظة واحدة ، ومنها نكـــــــــون

---

(1) جبرا "سراب في باريس" ، انظر مجلة الجيل : تموز - يوليه 1990 ، المجلد 11 - ع 7 ، ص ص 62 - 71 .

الصّدمة القويّة الّتي تدفع بالأبطال إلى ضرب من الحلول الممكنة . أمّا في "السّفينة" فتكاد كلّ شخصيّة روائيّة فيها تحمل بذور ذروه ، لها أحداثها الخاصّة الّتي تتشابك في النّهاية لتكوّن حدثا جامعا ، هو نقطة اللّقاء بين ذرى متعدّدة ، تنفجر معا في اللحظة الحاسمة .ولتحديد هذه الذرى المتعدّدة سنضطرّ إلى اتّباع الرّواة الّذين يتداولون السّرد فلكلّ راو حكاية ولكلّ حكاية ذروة .وهي رغم انفصالها في زمن الحكي ، إلاّ أنّها في النّهايـة تنقاد إلى بؤرة واحدة هي الذروة القصـوى . وإن حدّدنا - ضمنيّا - الذروة القصوى عند تحليلنا للبداية والنهاية في رواية "السّفينة" في الفصل السابق ، إلاّ أنّ الذرى الأخـرى بقيت غير بارزة وهو ما سنسعـى إلى إبـرازه الآن .

إنّ الذروة الصغرى الّتي تتراءى لنا في البداية هي الذروة المتعلّقة بقصّة وديع عسّاف . وهي ، بدورها ، ذروة يمكن اعتبارها ضمن سرد البطل لحكايته ذروة قصوى ، إذ تظافرت ذرى أصغر لتصويرها . فقصّة وديع هي تتعلّق أساسا ، بارتباطه بصنوه الحبيبة مها وبارتباطه بصنوه كأمّ : الأرض ، أرض فلسطين . وإن كانت الذروة الأولى ونعني قصّته مع خطيبته مها الّتي دعته إلى السّفر بحرا في سفينة "الهيركيوليز" إلاّ أنّها بعد أن حجزت له نكّصت عن الأعقاب . وارتأت أن تؤجّل سفرها وتستقلّ الطائرة رأسا إلى روما . إذ هي مدعوّة إلى المشاركة في مؤتمر طبّي قرب موعده،وتتمثّل الذروة في قدومها ولحاقها به قبيل انتهاء رحلته .

أمّا الذروة الأصغر الثانية فهي قصّة صديقه فايز عطاء الله الّذي نمت الصداقة بينهما وتوطّدت ، بل إنّهما قاوما الاحتلال اليهوديّ معا ، حتّى استشهد فايز بين يدي صديقه . فكان لا بدّ لوديع من الانتقام له . يقول وديع لفايز الشهيد : "قتلت قاتليك" . ولا عرو فالبطل أمام موت الصديق لا يرى إلاّ "الصخر ، الرعب ، اشطار [الـ] ذات شطرين ،سلّم شطرا منها للتراب والشوك"(1) . إنّ قصّة فايز هي قصّة الاستشهاد والنضال من أجل الأرض . ففايز مات من أجل قضيّة وفعل وديع المطلوب منه حيث انتقم دون بلوغ المآرب الكبير . ومن ثمّ نمت هذه القضيّة عند وديع لتصبح هاجسا يؤرّقه . فأمست علاقته مع مها . تشتدّ وترتخي ، تقترب وتتباعد ، ثمّ تتعقّد

(1) جبرا "السفينة" ص 74 .

وتحلّ ، وفق فهم مها لقضيّته الأمّ . ولذلك فإنّ الذروة القصوى بالنسبة إلى وديع هي هذا التماهم الّذي يسعى إليه بحثا عن صنوه الّذي يبادله مشاعره وأفكاره وآراءه. وتنكشف هذه القضيّة في آخر الرواية حيث تشتدّ أزمة وديع قبيل قدوم مها، وحال لحاقها به تكون كلّ الأحداث قد التقت في نقطة واحدة ، هي نقطة الذروة القصوى . فكأنّ هذه الأحداث تكوّن معا جوقة صادحة تنطلق منها أنغام منفردة حينا ، وثنائيّة أحيانا ، إلى أن تنصبّ في الأخير في نوطة واحدة عامّة حيث تتصاعد كلّ الأنغام معا ، وفي لحظات مريبة ، فتتسارع الأنغام وتتشابك وتتداخل ، لتكوّن نمطا من السنفونيات ذات المسحة الدراميّة (1) . وإن اعتمدت السنفونيّة على حركات أربع لتصوير الحالة الإنسانيّة في تفاعلاتها ، فإنّ رواية "السفينة" اعتمدت على ثلاثة منطلقات أو خيوط لنسج خطابها الرّوائيّ السنفونيّ ، وهي في ذلك تأخذ من السنفونيّة الإيطاليّة في نهاية القرن السابع عشر بناءها . وإن كانت النوطة الأولى تتمثّل في القصّة الأمّ : قصّة "عصام" / "لمى" / "فالح" ، فإنّ القصّة الثانية هي قصّة "وديع" / "مها" / "فاير" . أمّا القصّة الثالثة فهي قصّة إميليا وتقوم أساسا على ذرى عديدة تتظافر بدورها لتصحيم الذروة القصوى . فإميليا لها أكثر من علاقة . وكلّ علاقة تخلق ضربا من الذروة المشوّقة . ويكفي أن نذكر علاقاتها بفالح ومها وعصام لنعرف مدى مساهمتها في تطوير الحدث وفي حلّه أيضا . ويمكّننا الكاتب بفصل هذه الشخصيّة من فهم مسار العمل الرّوائي ، وفكّ تعقّدات الأحداث .

إنّ الذروة القصوى في هذه الرّواية تتشكّل أساسا من ثلاثة أصوات تتعاقب تعاقبا دوريّا مصخّما الحدث ومطوّرا له . فكأنّها تتابع بين قوى تبتعد لتتقارب وتتقارب لتتباعد . وهذه هي خاصيّة العمل السنفونيّ ، حيث تتكوّن السنفونيّة من حركات تؤدّي إلى بعضها البعض ، لكنّها تتجاذب الذهن وتدفعه إلى متاهات مختلفة. لكي نصل في الأخير إلى قمّة العمل حيث تنسج مجموع الأصوات الدهن الّذي درّب

---

(1) المعروف أنّ جبرا عازف فنّان وله مقال بعنوان : الموسيقى في العراق ، انظر قادسيّة صدام نشرية خاصة ، 17 جويلية 1985 ، ص ص 42 - 45 .

على نغماتها وإثرها يبدأ الحلّ (1) .وإميليا هي التي تبيّن أسباب الأزمة بتوضيحها لعلاقات متوارية عن ذهن القارئ ، فتكشف له الدواخل الدفينة بدءا من زواياها المظلمة إلى محمود الولهان بها، الصّامت أمامها (2) .

وتتمثّل الذروة القصوى في رواية "السّفينة" لحظة انتحار فالح يصف عصام الحدث فيقول : "كنت قد استلقيت على فراشي ، ولعلّني كنت قد بدأت أغفو ، حين اندفعت لمى من الباب ثانية وفي حلقها صرخة مختنقة قائلة : عصام تعال حالاً !

- ماذا ؟

- حالا ! أرجوك !

كان صوتها نشيجا ، تصوّرت أنّ "فالح" في انتظارها ، وقد عرف كلّ شيء . فنهضت ولبست الروب بسرعة ولحقت بها - إلى قمرتها كان الضوء باهرا يؤذي العين . وعلى الفراش تحت الغطاء ، كان فالح ممدّدا مكشوف الوجه والذراعين ، مسجّى كالمسيح الذي لم يتح لي أن أراه في اليوم السابق ، عيناه مفتوحتان رهيبتان ، كرتان من زجاج ولونه في لون الشمع الأصفر ، ممتقعا بزرقة ، شفتاه مطبقتان عليهما ابتسامة مخيفة شامتة وأصابعه تشدّ ثقيلة على الشرشف الذي يكسوه .

انهارت لمى على الكرسيّ الوحيد الذي في القمرة ، وصاحت صيحة راعبة وهي تدفن وجهها بيديها : "حسبته نائما ! منذ منتصف الليل !" (3) .

إنّ عمليّة انتحار فالح هي قمّة العقدة أو كما قلنا سابقا هي الذروة القصوى في هذا العمل الرّوائيّ . فعمليّة الانتحار هذه سبقت بأعمال مهدّت لها التمهيد

---

(1) ريمي جاكوب - مقال : "السنفونيّة" - انظر La Grande- Encyclopédie. Ed. Larousse 1976 pp 11567 - 11568 - Dictionnaire Larousse Français/Italien mot . "fugato" p. 299 et Dictionnaire Larousse Français - Mot "fugue" p. 755.

(2) جبرا - "السّفينة" ، ص ص-227 - 229 .

(3) م.ن. ص 212 .

الجنّد. وأوّل هذه الأعمال مقتل فايز رغم تباعد الأحداث (1) ثمّ انتحار الهولنديّ (2). وكذلك حديث فالح السابق عن الانتحار من منظوره الخاص . يقول محدّثا "محمود الراشد" : "... طز ! أنا قد أنتحر ولكنّي لا أفعل ذلك ذودا عن "بعض طبقات الناس" كما تقول إنّي أفعل ذلك لأنني فالح ، ابن الشيخ عبد الواحد حسيب الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بغار سامّ خبيث الرائحة تفش رويدا تحت أنفه ، فركلها بقدمه إلى حيث ألقت وأكّد بذلك أنّه يرفض كما شاءت له إرادته أن يرفض ..." (3).

إنّ هذه الومضات هي من الشحنات الّتي تعطي للذروة قوّتها ، فالانتحار الذي أدّى إلى عمليّة التأزّم هو أيضا يحمل في طيّاته حلاّ لبعض الشخصيات.فالذروة هنا هي الذروة الّتي يتلوها مباشرة الانفراج والحلّ .

إلاّ أنّ عمليّة الانتحار تقابلها بالأساس لحظات تأزّم قويّة ، عرفتها علاقة فالح بزوجته لمى . ولعلّ اللحظة الصاخبة بحقّ ، هي تلك الّتي تمسي فيها لمى هي "السّفينة" ذاتها . فلمى ، إذ تتفاعل مع القمر المضيء ، والبحر الساحر الهادئ ، وأغاني أم كلثوم ، تجد نفسها ترقص وسط الحلبة وكلّ الشخصيات محيطون بها، يتابعون حركة جسدها . وإذا لمى تتماهى والسفينة العائمة الراقصة المحبّبة . ويصمت الجميع إلاّ من وقع الراقصة وصوت مطربة الشرق (4) . إنّ هذا التوحّد يفعل فعله في الدكتور فالح ، فيغتاظ ويغضب ، وتبدأ الأزمة الحقيقيّة بين هذا الثّنائي .

إنّ الذروة في "السّفينة" هي مجموعة ذرى صغرى ، تتفاعل مع بعضها البعض وتتكاثف أحداثها متتابعة حتّى تؤدّي إلى نتيجة لا تخلو من ألغاز، تتمثّل في عمليّة الانتحار الّتي أقدم عليها فالح ، وقام بها بتصميم ووعي . وهذه العمليّة مركّبة شأنها شأن السنفونيّة الّتي تتابع أنغامها بطيئة في البداية ، ثمّ تسرع ، وتتسارع ، فتتداخل الأحداث وتتشابك الأهواء لتنصهر في الأخير في صوت جماعيّ تنفعل له العواطف وتتفاعل معه الأحاسيس في انتظار انبلاج قريب . وإذا أردنا أن نشكّل

---

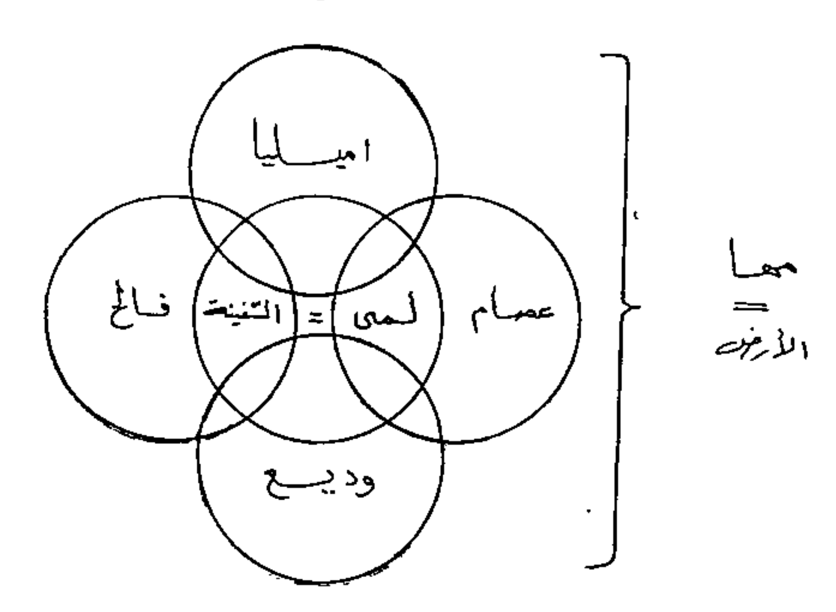
(1) جبرا : "السّفينة" . ص ص 65 - 71 .

(2) م. ن. ، ص 96 .

(3) م. ن. ، ص 131 .

(4) م. ن. ، ص 100 .

البناء القصصيّ في "السّفينة" . فلا بدّ من أن ندمج "لمى" في "السّفينة" كمكان لتصبح مركز الرّواية تحيط بها الشخوص الأخرى باعتبارها نواة أحداث تتفاعل مع بعضها البعض إى أن نصل إلى الهيكل التالي :



ومن خلال هذا الشكل نرى مها وهي ترمز إلى الأرض ، ترمق السّفينة من الخارج ، ذلك أنّها تصل عند توقّف الجماعة في نابولي .

إنّ الذروة في رواية "السّفينة" تشابه الذروة التي نجدها في التركيب الموسيقي السنفونيّ الإيطاليّ المرتكز على حركات ثلاث تتوالى متتابعة ، متناثرة ، متباعدة ، متقاربة ، لتخلق ذلك الجوّ المشحون دائما ، الغاصّ دائما ، المفعم دائما (1) . وترتبط الذروة القصوى في "السّفينة" بالفعل أساسا ، فوديع يؤمن بالإرادة والفعل وكذلك عصام الذي ، ولئن آمن بالفعل ، إلاّ أنّه يخيّر في الغالب الأعمّ عالم الأحلام فينساق إليها مداريا واقعه حينا ، ثائرا حينا آخر . لذلك يقرّر في الأخير الهروب من الحبيبة ، إلاّ أنّ فراره يكون هروبا إلى "السّفينة" التي قلنا إنّها تتّحد ولمى ، ومن ثمّ فإنّه هرب من قدره إلى قدره فكأنّه الساعي إلى حتفه بنفسه . ومن ثمّ فهو فعل حالم. إلاّ أنّ جملته الأخيرة التي ختم بها الرّواية ، ووردت وفق حديث الـــرّاوي

(1) حاول الناقد أسعد محمد علي في مقاله : "البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقي" الربط بين البناء الموسيقي في درجاته وتعدّد الأصوات في رواية البحث" . انظر الأقلام ع 1 - س 18 - كانون الثاني 1983 ، ص ص 30 - 40 .

وديع عسّاف، نوضّح إيمانه بالفعل والعمل . يقول عصام : "منتصف الليل ! لقد انتهوا الآن من الرقص على "السّفينة" (1) . إنّ هذه الجملة وإن قرّرت أمرا ، إلاّ أنّها تستدرج القارئ وتذكّر بالرقصة التي أدّتها لمى على السّفينة وانتهت نهاية مأساويّة، وإقرار عصام بانتهاء الرقص اعتراف بانتهاء التذبذب والتشكّك ، فعصام اتّضحت أمامه الآن الرؤية، وانتظمت له المسيرة . إنّ "السّفينة" رواية الرحلة التي تبدأ لكي تنتهي في نقطة البداية ، فالهروب الّذي سعى إليه عصام أعاده إلى منطلقه أي أعاده إلى أرضه إلى لمى إلى مركزه الأوّل . فالبحر مرحلة لا بدّ منها للتّطهّر والانعتاق ، وهو أيضا مرحلة عابرة ، تمكّن الفرد من تفهّم واقعه ، والعودة إليه بحيويّة أقوى ونظرة أفحص وفكر أثقب .

إنّ الذروة في رواية "السّفينة" ترتبط أساسا ، بالفعل باعتباره عبورا من حالة إلى أخرى . فعصام اختار ، في البداية ، هروبا من اليابسة إلى البحر ، من بغداد إلى سفينة "الهيركيوليز" ، إلاّ أنّ هذا الهروب كان هروبا من قدره إلى قدره ، ومن نفسه إلى نفسه . فإن هرب من "لمى" ، فإنّه ارتطم بـ"لمى ، فإذا هي بمحاذاته مكانا وزمانا ووافعا . وإن اجتاز "عصام" عتبة قراره الأوّل ، فإنّه استجاب لواقعه الجديد ، واقع سفينة "الهيركيوليز" . ولمّا بلغ "نابولي" بدا له حقل جديد للفعل ، فالاختيار واجب ومنوط بعهدته . فهو حرّ في اتّباع الطريق الّذي يريد . فكان بإمكانه مواصلة الرحلة ، لكن طوفان الأحداث الأخيرة جرّه إلى اختبار صعب ، اختيار المواجهة القادمة ، والفعل-الآتي . وهو نفس الأمر الّذي وسم لمى . فلمى ، مركز الفعل ومنطلقه ، صارعت في البداية ضدّ نفسها ، صارعت ميولها وأهواءها لكنّها في لحظة تكشف اختيارها الوجهة الأصعب ، وجهة الفعل والصّراع ، فلم تنكفئ متقبلة لواقع مفروض عليها مرفوض منها . فكان أن اختارت عوض السكون حركة ، وعوض اليابسة سفينة راقصة ، هي"الهيركيوليز" . ثمّ واجهت هذا الواقع الجديد بما فيه من احتدام وصراع ، بل إنّها فعلت في الأحداث فعلها ، ووجهتها وجهتها نحو تعقيد وتشابك كبيرين . وفي كلّ ذلك كانت تختار الفعل عن وعي واقتدار ، فكأنّما أرادت باختيارها للسّفينة مجابهة قدرها ، لا النّكوص عن الأعقاب أو الجلوس على الربوة

---

(1) جبرا "السفينة" ص 243 .

أمّا وديع عسّاف فقد جاء السّفينة مدفوعا إليها دفعا ، بل إنّه - وإن ركبها - فقد أحسّ بفراغها. فـ"مها" طوّحت به في سفينة راقصة بعد أن أقرّت البقاء والرحيل بالطائرة . ولا غرو أن نجد "وديع" يلجأ إلى الذكرى والحلم والفنّ . لقد وجد وديع سبيله إلى ذكريات تملأ له الدّنيا وتعطيها نكهتها . فكان التغنّي بفلسطين، وبالقدس وبـ "البئر الأولى" هذه البئر الّتي منها يستسيغ الإنسان نُسغ حياته . فالطفولة معينه الّذي لا ينضب . وينجلي عبرها صديق الصبا ورفيق الطفولة وأنيس الثورة فايز عطاء الله . وكان هروب وديع إلى الفنّ والحلم مبدؤه ذكرى فلسطين فكانت لوحاته حنينا دافقا وتصويرا للواقع المدلهم . وكانت أحلامه عودة إلى أعياد الميلاد وخضرة الربوع الزاهية . ولمّا تَصِل مها تَصِلُ البحر باليابسة وتربط الخارج بالداخل ، فيكون المرور من الأحلام إلى دنيا الواقع ، من فضاء الخيال إلى معالم الحقيقة . لقد استجابت مها لنداء وديع وقرّرت ترك بيروت ، لكي تنطلق إلى القدس ، إلى صخر فلسطين رمز البقاء رغم العراقيل ، ورمز الصّمود رغم المؤامرات، رمز الفعل رغم التحدّيات .

إنّ الذروة في رواية "السّفينة" تجد أسّها المتين وعمادها القويم في نُسغ الفنّ وواقعية الأحلام ورسوم الفعل الخلاّق .

<u>البحـــث</u> :

إنّ الذروة في رواية "السّفينة" هي حدث استقطب جلّ الأحداث الأخرى ، وعبره برزت الأزمة أو العقدة في أجلى مظاهرها ، وفي هذه النّقطة بالذات تشعّبت الأمور وتداخلت . وآن لها أن تنحلّ . وهي في ذلك تشابه كلّ الشبه التركيب السنفونيّ الإيطاليّ الّذي يعتمد على تركيبة صوتيّة ذات حركات ثلاث أوّلها تركيب بطيء وثانيها تزداد حركيّته وتتابع أنغامه بصورة متلاحقه متسارعة متقاطعة وثالثها عود إلى الحركة البطيئة المريحة .

أمّا رواية "البحث" فهي من الروايات الّتي تستلهم السنفونيّة المتطوّرة القائمة على عشرة أصوات . ورواية "البحث" تعتمد ، كما حلّلنا آنفا ، على ثمانية رواة هم في الحقيقة أصوات متلاحقة مترابطة حينا، متباعدة أحيانا . إلاّ أنّ استقطاب جلّ الأحداث ورد في الحركة الأولى السريـــعة الّتي تسـعى أساســا إلى

استدراج السامع المطالع لحسن الإصغاء أو المتابعة . ومن ثمّ فإنّ الحركة الأولى هي الحركة الذروة ومنها تنبثق ذرى صغيرة متفرّقة حينا ملتئمة أحيانا ، متعاقبة طورا متباعدة طورا آخر .

و "البحث" في شكلها ذاك تشبه السنفونية التّقليديّة الّتي بيّن عناصرها بوضوح "هايدن". وهي سنفونيّة تتركّب على الأقلّ من أربع حركات "ترد الأولى منها في البداية سريعة التّوثّب هدفها الرئيسيّ جذب انتباه السّامع لأسره وجعله منقادا إلى حسن إصغاء متواصل ، ثمّ تتبعها حركة بطيئة هي ، في الغالب الأعمّ ، ذات مراحل ثلاث نهايتها تفكيك المتشابك وحلّ المتداخل . وتليها حركة ثالثة ذات أصوات ثلاثة تسعى إلى إيجاد النّسق الدافع إلى الحركة الموالية وهي الحركة الرابعة الّتي يمكن تسميتها بالحركة الخاتمة "Le finale" (1) .

الذروة الكبرى :

إنّ رواية "البحث" هي الرواية ذات البناء السنفونيّ الواضح حيث أنّ "ذروة ذراها" ، أتت مرفوقة بالموسيقى . وكأنّ الرّاوي الدكتور جواد حسني ومن ورائه الكاتب يسعيان إلى المزج بين الصّوت الموسيقي وصوت الرّاوي . وترتكز الذروه الكبرى في الشريط الذي تركه وليد في سيّارته قبيل اختفائه . وقد أورد الرّاوي كلام وليد المسجّل على الشريط وقدّم له بالفقرة الموحية التالية :

"بدأت الموسيقى بغير ما وضوح كثير ، فرفع عامر الصوت أكثر ، وجاءت نبرات وليد من سماعتي الستيريو الكبيرتين ، نبرات آلية ، غريبة نعرفها ولا نعرفها . والكلّ يصغي ولا يتحرّك أحد في مقعده . والصوت ينطلق في فضاء الحديقة مع الهدير والأنغام كأنّه قادم من فضاء آخر عديم الصلة بنا أوّلا ، ولكن الصلة شيئا فشيئا تشتدّ لينتهي الكلام بشكل مّا إلينا" .

ويبتدئ الشريط بـ "كبس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصّاص والأقلام الملوّنة (...)" (2) .

---

(1) ريمي جاكوب ـ"السنفونيّة" - انظر الموسوعة الكبري - ط. دار لاروس 1976 ، ص ص 11567 - 11568 Remi Jacob - Symphonie in Grande Encyclopédie L. Larousse 1976; p. 11567 - 11568.

(2) جبرا ـ"البحث"ـ ص ص 25-26 .

وينتهي إلى : "(...) وجواد يكتم دهشته لكثرة ما عرفت من النّساء ، باحثا عن تلك الّتي لها عناد أمّي وكبرياؤها . ويزعم أنّه ما عاد يفهمني وأنا الّذي ما فهمت يوما أحدا فلأجرّب أن أحدّد السؤال ..."(1) .

إنّ الشريط كلّه يمثّل بورة العمل الرّوائي . ففيه تركّزت طاقة العمل ومنه انطلقت . فصاحب الصوت اختفى . فهو في عداد المفقودين . ومن ثمّ فإنّ عمليّة البحث هي ، وإن شابهت التحقيق البوليسي ، عن رجل فقد في ظروف غامضة إلاّ أنّها بالأساس ووفق ما جاء على لسان الرجل بحث عن الذات الغائبة . ولعلّه فقدان سعى إليه صاحبه ، كأنّه الهارب من الحضور ، كما هو الحال في بعض روايات جبرا إن لم نقل كلّها ، وبخاصّة "السّفينة" حيث سعى "عصام" إلى الهروب من البرّ إلى البحر . وإن عاد عصام ، فإنّ "وليد" عاد بشكل مغاير تماما . ذلك أنّنا سنجد في "البحث" حياة وليد مسعود الّتي خطّها صديقه المؤرّخ الدكتور جواد حسني .

إنّ هذه العقدة الكبرى هي ركيزة الرّاواية . وقد تلتها مراحل أخرى هي عبارة عن ذرى صغيرة توضّح جوانب خفيّة من حياة البطل .

ودون التركيز على القصّة الّتي أوردها الدكتور جواد حسني المتعلّقة بمعركة كاظم اسماعيل ووليد مسعود ، فإنّ الصوت الأوّل الّذي يجابهنا بعد الذروة القصوى هو صوت "عيسى ناصر" الّذي يعود بنا إلى تاريخ قديم ، حيث يورد لنا فيه نبذة من حياة مسعود فرحان والد وليد ، متّبعا مسار هذه الحياة تصاعديّا . وفي سرده تعترضنا عقد عديدة هدفها التشويق وجلب انتباه القارئ . ومن أهمّ هذه الذرى ، نذكر موقف "خميس" المعادي لزواج أخته نجمة بمسعود،ثمّ رقصه في اليوم الموالي فرحا جذلا لهذا العرس ، البهيج . وإثر هذه الذروة الصغيرة الّتي تخول للقارئ شحذا للمتابعة ، نجد تلميحا لقصّة مسعود مع راجبنا وإشارة إلى ندبة العرس وهي ندبة تتابع مسعود وتسمّم حياته كلّها (2) وهذه القصص يوردها عيسى دون توضيحها ساركا القارئ متشوّقا إلى نهايتها . بل إنّ اسم وليد نفسه له قصّة تتّضح من رواية "عيسى ناصر" فقد سمّى مسعود ابنه "خميس" إلاّ أنّ الولد غيّر

(1) جبرا - "البحث" ، ص 34 .
(2) م.ن. ، ص 99 .

اسمه (1) كما أنّه آثر السّفر إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت (2) .

إنّ الذروة في هذه المرحلة تتمثّل في إبراز طفولة وليد ورحيله إلى ايطاليا. أمّا الدكتور طارق رؤوف فهو يقدّم لنا بحثا نفسيّا ، اختار له عنوانا ومنطلقا "تأمّل برج الجدي" هو "بحث عن أهمّ الخصائص التي يتمتّع بها مواليد هذا البرج وأوّلهم وليد مسعود نفسه . وهذا البحث هو ولوج في المتاهات النفسيّة لوليد . فماذا يمثّل هذا البطل الحاضر المتواري ؟ فهذه جنان الثامر تملك رسالة تدّعي أنّها وجّهت إليها . لكن الدكتور يعترف : "ثمّة نقطة لا أظنّني أفلحت في حسمها بوجه نهائيّ إلى من بالضبط وجّه وليد هذه الرسالة ؟ جنان بعد أن أنكرت أنّ الرّسالة جاءتها منه هو أنكرت أيضا أنّ الرّسالة موجّهة إليها ، ثمّ عادت وادّعت أنّها "طبعا" موجّهة إليها ، وإلاّ، فكيف تقع رسالة كهذه بين يديها ؟.." (3) .

أمّا الذروة الثّانية الّتي يستدرجنا إليها الدكتور طارق فمدارها العلاقة القائمة بين مريم ووليد وطارق . ومن خلالها يتّضح لنا أنّ "وليد" هو عريم للدكتور طارق على الأقلّ وفق نظر الطبيب (4) . وهو ما سنحلّله إبّان دراستنا لشخصيات الرّواية . كما أنّ هذه الذروة هي أيضا مقدّمة - إن شئنا التعبير - إلى الذروة الموالية والّتي تكون فيها مريم هي-الرّاوية . ورواية مريم ترتكز بدورها على ذرى عدّة صغرى ، أهمّها : الأزمة بينها وزوجها هشام ، فثورتها وخروجها إلى بيروت لتلتقي صدفة بوليد في منزل عامر وتبدأ معه رحلة مضنية . ولا غرو، ففي رحيلها هروب وانعتاق. تقول: "ساعة حطّت الطّائرة في مطار بيروت ، ونزلت مع الرّكاب إلى قاعة جوازات السّفر والأمتعة ، شعرت كأنّي انطلقت من أحد قماقم سليمان إلى الفضاء الفسيح : ولكي يحدني-أحد لم يكن عليه أن يعبر مدينة النّحاس - مدينة الموت والقنوط ، هذي أنا مريم الصفّار ، جنيّة تمرّدت على ظلم سليمـــان ، وكسرت

(1) جبرا - "البحث" ، ص 100 .

(2) م. ن. ، ص102 .

(3) م. ن. ، ص 142 .

(4) م. ن. ، ص 173 .

ختم الرصاص على قمقمه ..."(1) .

وتتّصح الذروة في قمّة السؤال التّالي بعد اطّلاعها على رسالة تليفونيّة من هشام . تعترف مريم فتقول : "قرأتها ، إنّها رسالة من عالم آخر: بغداد ؟ أين بغداد ؟ ومن هشام زوج مريم الصفّار ؟ ومن مريم نفسها ؟ أنا إنسانة أخرى . في عالم جديد، أرضه حجارة عاشقة تجرح الأقدام العاشقة ، وهواؤه خمر رهيبة (...) ألقيت برسالة هشام في علبة النفايات" (2) .

إنّ الذروة في خطاب مريم ترتكز على الجنس والشبق ، فالرّاوية تعيش الحدث بجوارحها وتتفاعل معه . ويكون وليد هو الطرف المقابل في كلّ علاقاتها . إلاّ أنّ الذروة القصوى في هذا الخطاب هو المزاوجة بين هشام ووليد . وإن ركّزت مريم في خطابها على الناحية الجنسيّة والشبقيّة ، فإنّ "وصال رؤوف" تهتمّ بناحيتي الحبّ / الجسد والحبّ / الشعر، لترتبط في الأخير بـ"الشهد" . فوليد يجد فيها شهدا . وفعلا فهي تنبثق له "في يوم من أيّام تشرين الأوّل ، في صباح انحسرت عنه حدّة شمس الصّيف أخيرا والجهنميّات تلتهب ألوانا خارج النافذة" (3) وتهتف له ، وإثر ذلك تعنف العلاقة وتتوطّد لكي تصل مرحلة لا نكوص بعدها على الأعقاب . وينمو الشّعر في هذه الحالة ويتعالى باحثا عن الكلمة / المعجزة . وإذا وصال ووليد شاعران يتوقان إلى قمّة التفاهم والتّواحد وإلى الاتّحاد ، إلاّ أنّ اللقاء ما كتب له الخلود . فقد اختفى وليد مرّة ثمّ عاد ليختفي من جديد ، فكانت الأزمة .

إنّ صوت وصال يضع العديد من العقد لكنّه أيضا يأتي بحلول لبعض الإشكالات التي وردت سابقا . فضمن هذا الخطاب نكتشف حقيقة الرّسالة الّتي لم يعرف الدكتور طارق متقبّلها . فهي خطاب أرسله وليد إلى وصال رؤوف أخت الدكتور ذاته .

---

(1) جبرا -"البحث" ، ص 217 . هذه الصورة متواترة في رواية جبرا وعبد الرحمان منيف : الموسومة "بعالم بلا خرائط" .

(2) م. ن. ، ص 229 . الصورة نفسها تتكرر في رواية"عالم بلا خرائط":البطلة نجوى تكسّر جهاز الهاتف عمدًا . ص 367 .

(3) م.ن. ، ص 254 .

إنّ ترابط الأصوات وتناغمها ، هو من الثّوابث في روايات جبرا وهذا التّرابط وهذا التناغم هما اللّذان يقرّبان بين الأصوات ويباعدان بينها ، في آن واحد. فالنّسيج الرّوائيّ السنفونيّ السمة هو الذي يشدّ العمل بعضه بعضا ، فكلّ صوت يحيل إلى الأصوات اللاحقة وتصله بالأصوات السابقة له حبال ، هي خيوط رهيفة تبرز مدى تمكّن الرّاوي ومن ورائه الكاتب من صناعته . ولا أدلّ على ذلك من الترابط المتين الذي نجده في خطاب ابراهيم الحاج نوفل ووليد مسعود ذاته . فابراهيم سجّل ثلاثة أشرطة صوتيّة مقلدا - عن وعي أو بدون وعي - "وليد" نفسه وعبر هذه الأشرطة تبرز لنا ذرى كثيرة هي في الحقيقة تلك المناطق التي يسعى فيها الرّاوي إلى شدّ القارئ أو المستمع .

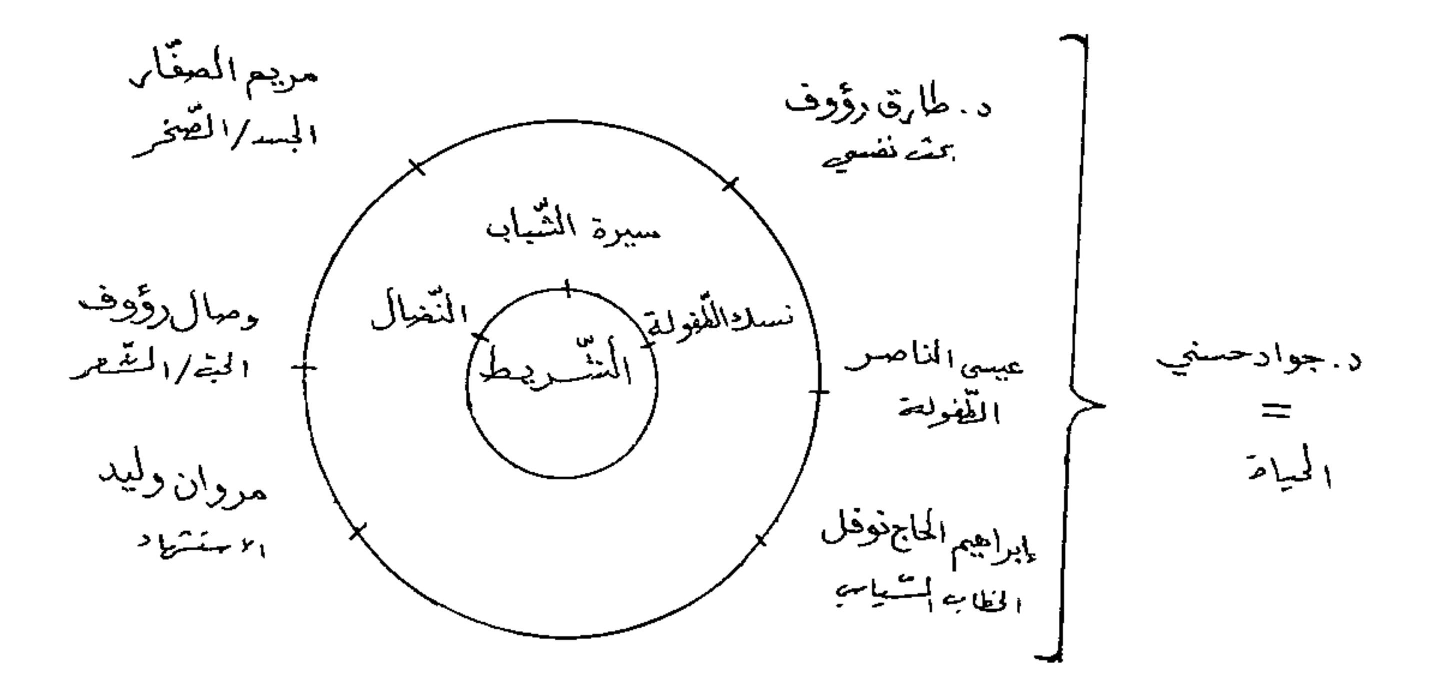
ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر الذروة في قصّة الاسكندر والجارية (1) وكذلك في قصة هشام ومريم (2) وقصّة ابراهيم ووليد وريمة كما يتصوّرها كاظم اسماعيل . المهمّ أنّ هذه الأصوات التي حاولنا تحليلها والإشارة إليها هي متعدّدة الذرى وهي أصوات يتخلّلها ، في ضرب من اللازمة ، رواية وليد لفصل من فصول حياته . فيبتدئه متذكّرا "النسّاك في كهف بعيد" (3) وفيه هرب مع ثلة من أصدقائه إلى الجبل من أجل عبادة تطلب فلا تدرك . وسرعان ما التحق بهم أبو الديب حمدان وكان سؤاله : "هل بينكم ... ما اسمه ؟ ابن مسعود الفرحان ؟" (4) فإذا البحث عن وليد هو بحث أصيل قديم حديث . فالسؤال مبحث مكرّر وفق سياقات متعدّدة وطرق متنوّعة . ويغيب صوت وليد ليعود بعد حديث الدكتور طارق ، فإذا هو يسرد مقاطع من سيرته الذاتيّة (5) وليخترق أطمارا تتحدّد (6) ، ثمّ بتواصل صوت وليد على لسان ابنه مروان "المقتحم لأمّ العين" مع رفاقه" (7) .

(1) جبرا - "البحث" ، ص 308 .
(2) م. ن. ، ص 318 .
(3) م. ن. ، ص 111 .
(4) م. ن. ، ص 131 .
(5) م. ن. ، ص 175 .
(6) م. ن. ، ص 239 .
(7) م. ن. ، ص 295 .

وكلّ هذه الأصوات تنبثق في الحقيقة من الذروة القصوى الّتي كنّا قد شرحنا مدلولها في بداية التحليل وهي - إن انبثقت من هذه الذروة - فإنّها تسعى إلى مزيد التّوضيح ، فهي تلقي أضواءها على بعض ما ورد في خطاب وليد المسجّل (1) .

إنّ الأصوات في رواية "البحث" هي نسيج من الأحداث الّتي تنبثق من منبع واحد لكي تفسّر ، في الأخير ، هذ الخطاب المكتمل المكتنز ، فكأنّ هذه الأصوات مرايا تنقل لنا مشهدا معيّنا من رؤى مختلفة ، وإن كان كلّ راو يشاهد نفسه في المرآة ، فإنّه أيضا يعكس آراء الآخرين ورؤيتهم . وبالتّالي يكون هذا التركيب سنفونيّا ، شأنه في ذلك شأن أنغام المقاطع ، وهي تتوازى وتتناقض ، تتقاطع وتتقابل ، وإن كانت ضربة البداية هي الضربة السريعة المكتنزة المجمّعة ذات الطاقة القصوى ، فإنّ الأصوات الأخرى جاءت بدورها حاملة لذرى تتجاذب وتتفاعل وتتدافع لتكوّن معا ترنيمة متكاملة هي لبّ النّص الرّوائيّ .

فالعقد في هذه الرّواية ذرى متفاعلة متماسكة آخذة - كما قلنا عند حديثنا عن الرّواة - برقاب بعضها البعض . ولذلك يمكن أن نرسمها على النحو التالي :



(1) جبرا -"البحث" ، ص ص 26 - 34 .

إنّ الذروة في رواية "البحث" هي مجموعة ذرى وردت في بداية الرواية مركّزة مجمّعة ، ثمّ توالت الأصوات لتفكيك عناصرها وتركيبها من جديد ، إلاّ أنّ الذروة القصوى جاءت وليدة الفعل . فصاحبها أو البطل هو وليد مسعود الذي يتّضح للدارس أنّه من الأبطال الفواعل ، فهو لا يستكين عن ضيم ولا يقرّ له قرار ، دائب الإيمان بالفعل ، مناضل بالكلمة والرصاص . ولا غرو في ذلك فهو - إن ترك الكلمة المعلنة عن اختفائه - فإنّه ترك السرّ المرافق للاختفاء ، فهو البطل الذي أفقد نفسه بنفسه. ولعلّه، في الأخير، يعبّر عن ثورة ضدّ الموت ، ضدّ الطبيعة ، ضدّ الكون: وهو في ذلك يقترب من البطل الأسطوريّ الذي يقف أمام الموت كأنّه الضدّ/المقابل/المعارض ،ففي موته حياة للآخرين ودعوة سافرة إلى المواصلة والاستمرار .

وإن آمن وليد بالفعل ، فإنه ، أيضا ، آمن بالفنّ . فكان أن كتب وألّف ، مما زاد الذرى المتعدّدة ، توهّجا ، وبضاعف التوهّج بفضل أحلامه الجنّة المنعشة . فكانت حياته عبارة عن حلم متواصل يؤمن باللحظة ، ويعطي للجسد ما يمنحه حياة نافذة فاعلة . وهذه العناصر هي الّتي تعطي للبطل بعده الأسطوريّ .

* * *

إنّ الذروة في روايات جبرا هي قمّة التأزّم . فالأحداث الرّوائيّة تنطلق في توهّج قويّ لكي تلتقي في نقطة الذروة حيث تنتهي كلّ الأصوات معبّرة عن الخوالج والدوافع والأسباب والآراء والمنظورات من أجل فرض حلّ أو حلول ملائمة لها . غير أنّ البطل يستقطب كلّ هذه الأحداث ، فيكون مركزا لها ، منه يكون المنطلق وإليه المآل ، لكن لا يعني ذلك أنّ كلّ الأحداث تنتهي إليه . ذلك أنّ كلّ صوت هو مركز يكون منطلقا ونهاية لبعض الأحداث . وهذا الصخب الذي يفتح البداية هو اللحن المميّز لسمفونيّة الذروة عند جبرا . وهو صخب يدلّ على تعدّد الأصوات وتداخلها وتفاعلها وترابطها وتماثلها . لتنتهي إلى نقطة "عنف" هي الذروة القصوى ، عندها يكون القارئ قد أخذ شوقا إلى نهاية ترضيه أو نهاية هي ، في الغالب الأعمّ ، أقرب إلى الفجيعة والمأساة . إنّه "الصخب والعنف"(1) الذي ورد في روايـــــــة "صراخ" جبرا

(1) قام جبرا بترجمة رواية وليام فوكنر "الصخب والعنف" سنة 1961 وكان لها أثر بالغ في الخطاب الرّوائيّ العربي عامّة والجبرائيّ خاصّة .

يتّضح ذلك من العنوان ذاته . فالرّواية صراخ متواصل لبطل إشكاليّ يعيش المأساة الاجتماعيّة . ولا تنقشع الظّلمة إلاّ عند اشتداد الأزمة وتعقّد الأحداث وتشابكها . فإذا الذروة تقاطع أحداث متباعدة بالأساس متقاطعة بالفعل . ولا يكون الحلّ أو النهاية إلاّ عند "الطوفان" أي عند التشابك الكبير حيث تتكاثر الأحداث وتتّابع آخذة برقاب بعضها بعض . وتكون النهاية انطلاقا جديدا نحو الآتي دون تحديد واضح للمسار .

أمّا في رواية "السّفينة" ، فإنّ الذروة هي الانتحار ثورة ضدّ الموت والحياة في آن واحد . فانتحار فالح جاء ردّ فعل على حياة لم تعد تأسر صاحبها ، فوجد في الانتحار فعلا إراديّا يدلّ على مسؤوليّة ودراية بواقع الأمور . ففالح ناجح في حياته ، ناجح في مهنته ، ناجح في صقل مسيرته ، ولكنّه مع ذلك يقدم على الانتحار ، برويّة واتّزان نادرين . ومن ثمّ يكون انتحاره الذروة / الحلّ . وهذا الحلّ هو ، في الحقيقة ، بسط للإشكاليّة من جديد بالنسبة إلى لمى زوجته وعشيقها عصام السلمان . فموت فالح - وإن أتى بالحلّ الشّكلي - فإنّ أسباب الفرقة بين البطلين ما زالت قائمة ، وهي لا تتطلّب إلاّ الإرادة والفعل لكي يتحقّق المطلوب . ولعلّنا نكتشف الحلّ في مقولة وديع عسّاف الأخيرة عند ما يعلن صراحة : "لا يمكن أن أرضى بشيء ، إلاّ على مثل هذه القاعدة ، أن أقول « لا » هذا حقّ أتشبّث به بأظافري ، بأسناني ، وإن اقتضى ذلك نزف دمي . أن أقول « نعم » هذا كشف أتشبّث به أيضا بالأظافر والأسنان" (1) . إنّ هذه المقولة هي مبدأ آمنت به شخصيّات جبرا وهي مقولة وجوديّة نجدها عند الكاتب الفرنسي-البار كامو ، في كتابه الموسوم بـ "الإنسان الثائر" .

يقول جبرا متحدّثا عن الذروة في-الرواية الأوروبيّة "... ثمّ نلج القرن التاسع عشر حيث نجد أنّ الرّواية ، كالموسيقى تأخذ في التركيز بحوادثها وتجعل نفسيّة البطل تطغى على المواقف فتغدو الحوادث مركّبة بحيث نشترك كلّها معا في خلق ذروة العنف في النهاية . فرواية القرن-التاسع عشر كموسيقاه هي رواية الذروة وكلّما تقدّمنا فيه وجدنا الذروة أكثر تعقيدا وأقوى" (2) .

---

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 240

(2) جبرا -"الحرية والطوفان"- ص 8 .

إنّ روايات جبرا تتّبع هذا النسق وتجرى مجراه ، ولا غرو في ذلك ، فالكاتب يحدّد لنا موقع الذروة عند المدارس الأدبيّة والمذاهب التعبيريّة . ويقول في الذروة عند الوجوديين : "الوجوديّة ... عود غريب إلى فكرة الذروة . غير أنّ الذروة الجديدة هي الموت : فروعة الحياة وانتشار خطوطها وتواشج حوادثها أو تواليها إنّما يشيع فيها خاطر واحد يتجلّى في النهاية ويحصرها جميعا في قبضته وذلك هو الموت ... فالفكر الأوروبيّ يرزح اليوم تحت الخوف من انهيار الحضارة الغربيّة . ولذلك فقد لجأ إلى الأسطورة القديمة قدم الإنسان - والّتي فحواها أنّ الحياة يجب أن تموت قبل أن تبعث من جديد . وهي أسطورة تموز البابليّة أو العنقاء العربية وهي أسطورة : إيمان الإنسان ببقاء الحياة وبقائه منتصرا فيها إلى الأبد ... "(1) .

إنّ الذروة في أعمال جبرا الرّوائيّة تقوم أساسا على صراع الإنسان ضدّ الموت ، والسعي إلى الخلد بكلّ الأشكال الممكنة . ويتّضح ذلك بصورة جليّة في رواية "البحث".فالمبحوث عنه مفقود،والجهد المضني الّذى يقوم به الدكتور جواد حسني لإعادة تركيب سيرة هذا البطل هو سعي إلى قهر الموت وفرض الخلود . وكأنّ البطل ذاته سعى إلى هذا المطلب . فقبيل رحيله اتّصل به وأعلمه بسفره دون تحديد لموعد عودته. ومن ثمّ فالاختيار جلّي والفعل بسابقية إصمار . إلاّ أنّ الذروة في هذه الرواية تتميّز بورودها في بداية القصّ . وهو ما جعل "العنف" إن شئنا يسبق الصخب . فتوالي الأصوات وتشابكها ورد إثر اختفاء البطل لا قبله و خاصّة بعد سماع صوت البطل يحكي حياته في إيجاز وبساطة نادرين .

إنّ "العنف" الّذي أحدثه الشّريط كان مركز الثقل في النسيج الرّوائيّ ، ومنه كان المنطلق للتحليل والتفسير والتعليل ، فأمسى وليد صورة بارزة عبر مرايا متعدّدة بدءا من مرآة ذاته . فكانت نغمة وليد "لازمة" (Leit Motiv) تتكرّر لكي تعيد إلى الأذهان عمليّة الاحتفاء . وكلّما تكرّرت اللازمة كان الانتقال الفنّيّ إلى مستوى آخر ، وجانب جديد من جوانب حياة البطل ، وهي في ذلك تشابه تركيبة السنفونيّة ذات المراحل المتعدّدة والّتي تتلاطم فيها الأصوات ، وتتصارع وتصخب وتعنف منذ المنطلق، لكي تستدرج ذهن القارئ إلى بؤرة الصّراع الدائر ، فلا يستطيع منه فكاكا ،

---

(1) جبرا "الحرية والطوفان" ص 15 .

تمّ تسير رويدا رويدا إلى الحلّ موضّحه الأحداث المتشابكة ، فينبلج الجمل وتتحدّد الطرق عبر ذرى صغيرة تجعل لنفسها هالة متوهجّة تلهم الذهن لينساق عبر تلافيفها حتّى الوصول إلى حلّ ، كثيرا مّا يكون دافعا بدوره إلى إشكاليات أخرى ، فإذا الأحداث تموّجات متواصلة آخذة بعضها البعض ، في رحلة دائمة . وإذا الشاطئ المرتقب ، بدوره ، بحر أعمق يدفع إلى أعماق أخرى . ولا غرو في ذلك أن نجد الدكتور جواد حسني يدعو نفسه من جديد إلى العودة إلى البحر : "فلأعد إلى الغابة ، إلى البحر" (1).

إنّ الذروة في روايات جبرا هي ارتطام دائم بين عنصري "الصخب والعنف" وهي خاصية من خاصيات التركيب السنفونيّ الذي يدفع ، بدوره ، إلى ضرب من الأسطورة الجديدة ، ولا غرابة في ذلك ، فجبرا من الأدباء الذين وجدوا في الأسطورة مولّدا جديدا للأدب ، والأدب الجديد هو الذي أعاد إلى الأسطورة دورها الرّيادي . ولعلّ العمق الأسطوري هذا يتّضح في "الغرف الأخرى" حيث بقي جبرا وفيّا لتركيبه السنفونيّ فجاءت "الغرف الأخرى" ذات ذروة قصوى استقطبت كلّ الأحداث السابقة في لحظة التجربة العلميّة التي وجد البطل نفسه منساقا إليها . فإذا هو أمام خيار واحد إمّا مواصلة اللعبة أو إيقافها . وهذا التّركيب السّنفونيّ الذي ينطلق أساسا من أصوات متقاطعة متقابلة تتفاعل إيجابا وسلبا ، بعثت في الرّواية ضربا من التّناغم الدّاخليّ ، أساسه هذا الدخول / الخروج الذي لا ينقطع . فهذه العمليّة هي اللاّزمة (Leit Motiv) التي تتكرّر كلّما بلغ البطل إجهاده المضني ، فكأنّه يفتح بابا لكي يغلق آخر في رحلة لا تنتهي (2) . فالخروج والدخول عنصران بارزان في الرّواية ، فمنذ البداية يحسّ القارئ أنّ البطل خرج ليدخل المتاهة ، ليخرج منها إلى متاهة أكبر هي متاهة الحياة ذاتها . وتلك هي سنفونيّة الحياة المتكرّرة ، والأسطورة الأزليّة التي يريد الإنسان أن يصارعها ، ولا تصرعه . فالخلود بطلب فلا يدرك ، لكن فعل الإنسان وأحلامه وفنّه علامة من علامات البقاء ، ولعلّها تلسم الحياة وبها يتمرّد الإنسان ويفعل فعله ، إن كان له فعل .

(1) جبرا "البحث" ص 379 .

(2) إنّ بطل "الغرف الأخرى" يشابه "سيزيف" كامو و "بروميثيوس" جون كيتس .

إنّ الذروة عند جبرا هي صراع الإنسان مع القدر ، مع الموت ، مع الفناء . لكنّه صراع يبدأ بالمجتمع في رواية "صراخ" ويتواصل مع "السّفينة" لكي يعرج في "البحث" إلى صراع الذات مع نفسها وينحسر في "الغرف الأخرى" في صراع بين القوى النّفسيّة . فإذا البطل متأزّم لأنّه يسعى إلى معرفة ذاته بمصل مداركه الخاصّة. "فالغرف" هي في الحقيقة ، خصوصيات الذات ، وتشعّباتها ، فالرّحلة ، وإن بدت مقامة على خروج لدخول متجدّدين . إلاّ أنّها بالأساس رحلة في طوايا النفس الدّفينة . وإذا البطـــل يكتشف أنّ هذه الذات لا تنكشف بيسر ، بل لعلّها لا تنكشف إطلاقا ... أو لنقل إنّ هذه الذات المنشطرة المنكسرة تأبى - رغم هذه الوضعيّة - أن تفقد هويّتها . ولعلّ ذلك صميم ما يقصد إليـــه جبرا . فالفلسـطينيّ اليوم ، رغم ما يعانيه من تيه وضياع وفقدان أرضيّة للعمل يسعـــى جاهدا إلى لمّ شتات هذه الذات/الذوات في هويّة لا أقوى ولا أمتن . وهذا ما سنوضّحه في بقيّـــة فصولنـــا .

إنّ الذروة عند جبرا هي نقطة الصّدام القصوى بين القوى المتفاعلة . وهي في ذلك تشابه التّركيب السفنونيّ حيث تتفاعل الأصوات وتتقابل من أجل فرض نمط إيقاعيّ خاصّ هو النسق السنفونيّ الآخاذ . وهذا التّركيب لا يشمل الروايات واحدة واحـــدة ، بل إنّه يجعل التركيب الجماعيّ لرواياتـــه يتّبـــع هذا النسق أيضا ، فإذا الرّوايات كلّها أصوات متناغمة مترابطة متفاعلة متقاطعة متراوجة ، بل إنّ بقيّة أعماله القصصيّة نفسها تخضع إلى هذا التركيب بما فيهـــا روايـــة "عالم بلا خرائط" التي ألّفها بمعيّة الأديب عبد الرحمان منيف ، وهي تستجيب استجابة كليّة إلى هـــذا التحليل ، ولعلّنا نفرد لها دراسة فـــي المستقبل .

الباب الثاني : الفضاء الرّوائي :

- تمهيد
- الفصل الأوّل : الزمان
- الفصل الثاني : المكان
- تعقيب .

إنّ تحديد الفضاء الرّوائي بوافديه الزّمان والمكان يعدّ من أصعب الأمور عند التحليل الفنّي . فالفضاء لغة (1) يدل على المكان . إلاّ ، أنّ المتعمّق يلاحظ أن للفضاء بعدا آخر يتمحّض للدلالة على الزّمان . وهو ما نستشفه إذا ما نظرنا في القواميس الأجنبيّة والمعاجم المختصّة (2) .

أمّا الفضاء الرّوائي كمصطلح، فهو "الحيّز الزمكاني (spatio-temporeles) الذي تتمظهر فيه الشّخصيات والأشياء متلبّسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتّصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعيّة الجنس الأدبي وبحساسيّة الكاتب (أو الرّوائي)، وعلى هذا:فالفضاء الروائي يتّسع (اصطلاحا) ليحتوي أشياء متباينة ومتعدّدة لاحصر لها، بدءا من المساحة الورقية التي يتحقّق عبر بياضها جسد الكتابة إلى المكان/الزمان/ الأشياء/اللغة/الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تجسّد عالم الرواية "(3) .

إنّ الناقد المغربي قد استمدّ هذا المصطلح من خلال ما جاء في كتب ميخائيل باختين النقدية ونخصّ بالذكر منها " الجمالية ونظرية الرّواية " حيث ربط في هذا المجال ، بين المكان والزمان لينتج لنا مصطلحا سمّاه " كرونطب chronotape وهو في الحقيقة مصطلح يصل الفرع بالفرع والأصل بالأصل . فالزّمان أو المكان مصطلحان يرتبطان ببعضهما بعضا غاية الارتباط . ذلك أنّ الإنسان في هذا الكون هو محاط بوسط طبيعيّ تتكامل فيه الأجزاء وتتداخل . بل إنّ الإنسان ذاته يكوّن وحدة مع هذا العالم ومـــن ثمّ يمسي الفضاء أو العالم وحدة مترابطة تنسجم عناصرها وتتناغم . فالمكان فيصير يتّحد مع الزمان في حركة الكون . ولعلّ هذا ماحدا ببعض الدارسين إلى الشعور بصعوبة تحديد هذه العناصر وتعريفها (4) .

---

(1) ابن منظور : " لسان العرب " مادة "فضو" .

(2) معجم روبار الصغيرص617،أو المعجم التقني والنقدي للفلسفةص ص 298-299
Le Petit Robert p 617- Vocabulaire technique et critique de la pholosophie - A la lande - P U F 6e Ed pp 298-299

(3) منيب محمد البورمي : "الفضاء الروائي في "الغربة" الاطار والدلالة "، ص 11 .

(4) د.حسام الالوسي - "الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم" - ص 11 - أنظر أيضا الموسوعة الكبيرة وكذلك المعجم التقني النقدي للفلسفة .
La Grande Encyclopedie p 11762-11766 - Vocabulaire technique et Critique de la philosophie pp1110-1113 (mot temps) et pp 625-626 (mot milieu) .

إنّ الفضاء الرّوائي هو هذا العالم الذي تنسجه من نسيج الكلمات التي منها وعليها ينبني العمل الرّوائي . إنّه كلّ متكامل قائم بذاته . إلاّ أنّ هذا الكلّ ليس إلاّ الصّورة الأخرى لواقع الإنسان في هذا الكون . فالفضاء الرّوائيّ هو صورة لفضاء الإنسان المحيط . وهذا الفضاء له بعدان أساسيان هما الزمان والمكان . ورغم هذا التمازج ، فإنّنا خلال دراستنا لروايات جبرا سننطلق من تحليل للزمن الروائي ثم نردف ذلك بدرس للمكان . ومنذ البدء نؤكد أنّ هذا الكاتب أولى الفضاء اهتماما كبيرا ، فهو يقول متحدّثا عن زمنه الرّوائي : " رواياتي كلها تتكلم عن الزّمن الحاضر. هناك دائما ارتدادات زمنيّة لفترات معيّنة . في الواقع الزمن يلعب دورا كبيرا في رواياتي كلها " (1) .

إنّ انطلاق جبرا يكون دوما من زمن حاضر، زمن يعيشه بطله ، مكتسحا به واقع الحياة باحثا لنفسه عن النّهج الذي يمكن اتّباعه . ولئن انطلق جبرا من الزمن الحاضر ، فإنّه يؤكد أيضا أنّ منطلقه المكانيّ هو القدس هو فلسطين كأرض وشعب . يقول : " الانتماء ، انتمائي الفلسطيني فهو انتماء الفلاّح إلى ترابه ، انتماء المزارع إلى شجرته ، انتماء ساكن الشارع إلى شارعه ، هكذا أحببت القدس ، هكذا أحببت فلسطين كلّها ، وأحببت أرضي فيها حيث سرحت وهمت وعشقت وحلمت مع أنّي لم أملك شبرا من الأرض ، ولكنّي أذكر التراب في القدس والصّخور في القدس وكأنّني أذكر جواهر الدنيا . فالانتماء هو انتماء العاشق والداخل.. إذا لم أكن فلسطينيّا فأنا لست شيئا " (2) .

إنّ انطلاق جبرا من الزمن الحاضر وتصويره الدّائب لفلسطين إنّما هو سعي إلى فهم حركة الكون . ومن ثم فإنّه يرى في الفضاء تلك الوحدة التي وضّحناها في مستهلّ هذا الفصل . يقول جبرا متحدّثا عن حركة الحياة : "... إنّي أعتقد أن الحياة حركة من الدّاخل إلى الخارج ، أي إنّها انطلاق وتنقّل وتفلّت من الحوادث . ولا تأتي العزيمة إلا من هذه الحركة التي هي أشبه بالتيار الكهربائي، والحركة تجعل الإنسان

---

(1) لقاء مع إلياس سلوم في " كل العرب " ع 297 مايو 1988 ، 15 رمضان 1408 هـ ص ص 48-51 .

(2) جبرا -"ينابيع الرؤيا"- ص 125 .

على اتصال بالطبيعة ، من ورقة العشب وذرّة التراب إلى الغابات الملتفّة والقمم المكسوّة بالثلوج واتصال بالبشريّة بكلّ ما فيها من تفاوت في الإمكانيات والأخلاق . ولا شئ يوحي إلى الإنسان أكثر من الحركة بأنّ الله يعبّر عن نفسه في الزهرة إذ تتفتح ثمّ تذبل والصّخرة إذ تتشقّق وتتهاوى والسّيل إذ يتدفّق والوجه الجميل إذ يخلق بالولادة وجها جميلا ليسعى هو نحو الغضون ثمّ إنّ الحركة هي الفعل"(1) .

إنّ الحركة هي أجيج الحياة والصّورة المثلى لها ، والحركة بهذا المفهوم تجمع وتربط بين عنصري المكان والزّمان . فكلّ حركة لا تتأتى إلاّ بالتفاعل بين فاعل ومكان وزمان.فالفاعل يتلبّس الحركة فإذا هو ينتقل في المكان ليعبر الزّمن فعلا تصاعديّا .

ولندرس الفضاء بركنيه الزّمان والمكان ارتأينا أن ننبّه في البداية إلى أن هذا التقسيم ليس إلاّ تسهيلا لعملية التحليل والتوضيح . ذلك أنّ الفضاء وحده لا تنفصم . فهو هذا الكون في حركيّته الدّائبة . ونرى من اللازم أن ننطلق في تحليل الزّمان باعتباره رافدا من روافد الفضاء وهو يتكوّن من زمن الكتابة فزمن القراءة فزمن الأحداث . لننتقل بعد ذلك لدراسة المكان .

الفصل الأوّل : الزمـــان

زمن الكتابـــة :

إنّ زمن الكتابة هو - تحديدا - بداية الكاتب في تحبير عمله الإبداعي والزّمن الذي يستغرقه لإتمام العمل . إنّه الوقت الّذي يخصّصه المؤلف لعمله . ومن ثمّ فهو زمن يعتبر خارجيا ، ذلك أنّه لا يدرج ضمن الزمن المرتبط بالعمل الإبداعـي ، ذاته . إنّه زمن محيط بظروف الإبداع لا زمن الإبداع نفسه (2) .ولذلك فإنّ دراسة هذا الزمن تعتمد أساسا ما خطّه الكاتب أو أدلى به أو اعترف به إبّان لقاءات وأحاديث أجريت معه مباشرة أو غير مباشره .

وبفضل ما مكّننا من جمعه من أحاديث أجريت مع جبرا . وسعي هو بدوره إلى توثيقها في بعض كتبه النّقديه تبيّن لنا جليّا هذا الزمن بالنسبه إلى الروايات التي تخصّها هذه الدراسه.وأهميّه هذه الاعترافات تتمثّل في توضيح ما خفي وابراز ما استبطن.

---

(1) جبرا - " الحرية والطوفان " ص 142 .

(2) سيزا قاسم - " بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ " - ص 33

"صـــراخ" :

نشر جبرا هذه الرّواية أوّل مرّة سنة 1955 ثم أعيد نشرها سنة 1974 بدمشق وأعيدت طباعتها بدار الآداب سنة 1979 (1) .. ويوضّح المؤلف زمن الكتابة حيث يقول معترفا : " كتبت " صراخ في ليل طويل " سنة 1946 في صيف واحد . أمّا قصّص "عرق" فكتبتها بين 1946 و 1956 . أمّا الانكليزية فكتبت بها كثيرا بين 1941 و 1947 . وهنا اكشف لك عن سرّ . لقد كتبت "صراخ في ليل طويل" أصلا باللغة الانكليزية ثمّ ترجمتها إلى العربية بعد ذلك بسنوات (1953) لشدّة إحساسي وإحساس أصدقائي منذ مطلع الخمسينات بأنّ لا بدّ لنا من تثوير الأساليب . وإنّ الوقت قد حان لذلك إذا أردنا للعالم العربي أن يتغيّر وعليــه بعـد 1948 أن يتغـــيّر"(2).

لقد نقل الكاتب روايته من اللغة الانكليزية إلى اللغة العربية بل إنّه اعترف بأنّه لم يقم بأيّ تغيير فيها ولم يُعِد فيها النظر. يقول في أحد أحاديثه : " ذات يوم حين نقلت إلى العربية الرواية التي كتبتها قبل ذلك بست سنوات أو سبع ، "صراخ في ليل طويل " خطر لي أن أعيد النظر فيها فأوسعها وأغيّرها . ولكنّني أخيرا عدلت عن ذلك وقرّرت إبقاءها على ما كانت عليه يوم كتبتها عام 1946 . وإلاّ فإنّني أزوّر خيالي ، وأزيّف تجربتي . وهكذا الأمر في كلّ ما كتبت ، فهو ينتمي إلى الأيّام التي كتبته فيها : إنه وثيقة لها ولي ، عليها وعلي..." (3).

إنّ سنة نشر رواية جبرا الأولى هي سنة المتغيّرات الجسيمة . ففي سنة 1955 عاش العالم العربي متغيّراته الكبيرة إذ بدأ الوعي يستشرى ، وبدأت بوادر نهضة جديدة تسعّ . فقد عرفت الأقطار العربية ثورتها ضدّ المستعمر شرقا وغربا وضدّ موروثها السّائد . بل إنّ بعض الفئات الثّائرة مكّنت من تحقيق الاستقــــلال

---

(1) اعتبرت دار الاداب طبعتها هي الطبعة الثانية ذاكرة ان الطبعة الاولى كانت صيف سنة 1946 وختمتها بعبارة :القدس والمعلوم أن الكاتب كتبها باللغة الانكليزية لكنّه لم ينشرها بلغتها الأصل وإنّما ترجمها إلى العربية سنة 1953 ونشرها أول مرّة كما قلنا آنفا سنة 1955 .

(2) جبرا- " ينابيع الرؤيا " ص 125 .

(3) ماجد السامرائي - لقاء مع جبرا ابراهيم جبرا - مجلة " المقدمة " عدد 8 مارس 1988 - ص ص 24-25 .

السّياسيّ في عدّة بلدان عربيّة . بل إنّ التفكير في المستقبل قد بدأ يدعّم ويتمدّد . .
ويؤكد صاحب الرواية على الظروف المحيطة به إبّان تأليف عمله الإبداعي فيقول : "
عندما بدأت اكتب " صراخ في ليل طويل " كنت لأكثر من سنة في اضطراب نفسي
أدّى بي إلى كتابة شعر كثير ، ولم يهدأ الاضطراب إلى أن أحسست أن لا بدّ لي من
وضع محنتي الدّاخليّة بشكل قصّصي أستطيع أن أحمله من الوصف والرمز
والتحليل والنقاش أكثر ممّا استطيع أن أحمل به الشعر . وجاءني الإحساس
بضرورة أن أصوّر ليلة واحدة من حياة شاب في مثل حالتي النّفسية وأعود بكلّ
ساعة من هذه الليلة إلى الجذور التي ما زالت تغذيها دون أن أقصد بالطبع أن أكتب
سيرتي بالمعنى البيوغرافي - فذلك أمر آخر . إنّما كنت مدفوعا لاكتشاف الوسيلة
الّتي أستطيع بها أن أمزج الزمن والاسطورة والواقع والوهم في كلّ متناسق (هو
العمل الفنيّ) قد يؤدي بي إلى إدراك ما أنا فيه . فالرّوائي ، ولا شك ، يحيا في
الأقلّ على مستويين اثنين: مستوى علاقاته الشّخصيّة اليوميّة ومستوى أشخاصه
الروائيّة وثمّة وشائج خفيّة عسيرة التحديد تربط بين المستويين هي جزء من سرّ
الابداع. . . وعندما يتحقّق ذلك في عمل كامل فإنّ له أثرا مدهشا شافيا للنفس وهذا
ما اكتشفته بعد فراغي من كتابة صراخ وما رحت أكتشفه كلّما انتهيت من عمل
جديـــــد " (1) .

إنّ رواية صراخ هي باكورة انتاج جبرا الرّوائي وهي تمثّل حقبة من تاريخ
فلسطين ، وإذا أخذنا في الاعتبار تاريخ تأليفها بالانكليزية أي سنة 1946 وفق ما
جاء على لسان المؤلف ، فإنّ هذه الرّواية تمثّل علامة هامّة في تغيير نوعية العطاء
الرّوائي العربي (2) . ولعلّ هذه الرّواية هي الّتي أعطت للمدينة كمكان دورها
الكبير وهو ما سنراه في فصولنا القادمة .

---

(1) جبرا _"النص والحلم والفعل" ص ص 136-137 - أنظر أيضا "ينابيع الرؤيا" ص 140 .

(2) انظر : الدكتور محمد شكري عياد " الرؤيا المقيدة (دراسات في التفسير الحضاري للأدب" - ص 134 وتعليق جبرا حول كلمة الدكتور شكري عياد في " ينابيع الرؤيا " ص 62 .

" السّفينـــة "

نشرت " السّفينة " في طبعتها الاولى سنة 1970 عن دار النهار ببيروت ، ثمّ صدرت في طبعة ثانية سنة 1979 عن دار الاداب إلا أنّ جبرا يحدّد بالضبط زمن الكتابه من خلال أحاديثه الصحفيه المتعدّدة فإذا به يعطينا صوره واضحة عن مراحل الكتابة بدقّة متناهية يقول متحدّثا عن العمل الفني وضرورته "... ولكنّي كنت قبل البدء ، بالترجمة منهمكا في كتابة روايتي " السّفينة "(التي كنت قد كتبت الكثير منها في عامي 1965و 1966) وآثرت الآن الانشغال إلى جانب كتاباتي الأخرى بإتمامها على الخطّة التي رسمتها لها أصلا وعاصفة حزيران مازالت تزعزعني "(1) .

إنّ كتابة "السّفينة" بدأت في أواسط الستّينات ، وهي رواية جاءت بعد روايه كتبها باللغة الانكليزية ونشرها بلندن سنة 1960 بعنوان "صيّادون في شارع ضيّق" ، صوّر فيها ضياع الفلسطينيّ وضربه في الأرض .فإذا بالفلسطيني يعوّض اليهودي التائه.فقد استوطن اليهود فلسطين وأخرجوا اصحابها.فهاجر الفلسطينيون ومن بينهم الكاتب . وبعد هذه الرّواية التي كتبها وفق تحديده الخاص سنة 1956(2). شرع في حبك رواية "السفينة" يقول موضّحا: "في سنة 1963-1964 عاد اهتمامي بالرواية وشعرت أنّني يجب أن أكتب رواية جديدة وبدأت "السّفينة". وفي أثناء انشغالي بها بين 1964- 1967 مررت بفتره خصبه في الرسّم غير أنّ الرّوايه أخذت تشغل ذهني بشكل يوميّ ومباشر بحيث أنّني انصرفت عن الرّسم... وركّزت على الكتابة الرّوائية والعمليّة النقديّة "(3) .

إنّ شروع جبرا في تأليف رواية "السّفينة" في أواسط الستّينات يؤكّد أهميتها التاريخيّة . فهي رواية الهزيمة والإحباط ، رواية الهروب من جحيم حرب 67 حيث شعر الإنسان العربيّ أنّه إنسان لم يبلغ عصره . فقد تفطّن "العربي" إلى البون الشّاسع الذي يفصله عن عالم يعيش فيه ، لكنّه ليس عالمه ، ففي حرب خاطفة تفطّن العربي إلى أنّ النهضة التي حلم بها لم تكن سوى حلم ورديّ لم يــــدم

(1) جبرا-"ينابيع الرؤيا " ص 47 .
(2) جبرا-"النص والحلم والفعل" ص 150 .
(3) م-ن- ص ص : 151- 152 .

طوبلا . فاسرائيل ترتقب على الأبواب ، والحكام العرب تعبثون أوهام المجد وأوهام فرص الذات . ومن ثمّ فإنّ " السّفينة " هي أداة الهروب وهي اداة الحلم خارج الخارطة الوطنيّة وهو ما استخلصناه عبر التحليل السابق ونوضّحه إيّان القسم القادم عند دراسة شخصيّات الرّواية .

إنّ رواية " السّفينة " صوّرت مهانة الإنسان وهو يعيش غربة العصر لا معناها الوجوديّ ، وإنّما الغربة الحقيقية،فالعصر عصر العرب لا عصر العرب . ومن ثمّ كان الهروب هو الهدف لأصحاب "السّفينة" ... لكن هذا الهروب هو هروب من القدر إلى القدر...

" البـــحث " :

صدرت رواية "البحث" سنة 1978 عن دار الآداب ثمّ أعيدت طباعتها عديد المرّات سواء في دار الآداب أو في مكتبة " الشرق الأوسط ببغداد الّتي أعادت نشر جلّ روايات جبرا . و "البحث" ألفها صاحبها على مراحل ، بدأها سنة 1974 . يقول جبرا:" في أواخر 1974 وأوائل العام اللاحق طرأت ظروف صعبة على حياتي وجدتني فيها ألجأ إلى الكتابة والترجمة إشغالا لنفسي . كنت قد بدأت بكتابة روايتي " البحث عن وليد مسعود " على نحو متقطع فانهمكت بها مدّة من الزمن وكتبت شيئا من الشعر وبعض الدراسات الفنيّة " (1) .

إنّ " البحث " رواية خطّط لها جبرا في بداية السبعينات وشرع في تحريرها في أواسطها تحريرا متقطّعا بأعمال أخرى ، تنمّ عن موسوعيته،فكان يترجم ويكتب النقد ويراوح بين هذا وذاك بكتابة رواية " البحث " . وقد نضجت هذه الرواية فعلا حتى بعد عودته من بيركلي حيث كان استاذا زائرا (2) .

إنّ رواية " البحث " كتبت في وقت حسّاس للغاية . ففي أواسط السبعينات كان العالم العربي مسرحا لحرب ثالثة مع اسرائيل عرف فيها الفرد بعض الاطمئنان. إلاّ أن عقدة " الشرق " أمام " الغرب" لم تمّح . ممّا جعل العرب يعيدون النظر في قيم عديدة ، فأمسى الواقع هو الحكم أمامهم . ومن ثمّ فإنّ روايـــة "البحث" هـــي

(1) جبرا ـ"ينابيع الرؤيا"ـ ص 49 .
(2) م.ن.ص 52 .

سعي إلى فهم الواقع العربيّ المتردّي ، في سبيل إدراك أشمل للكون والعالم.ولهذا السّبب وضّح جبرا أهميّة هذه الرّواية . فهي في نظره رواية الزّمن الجديد . يقول:" عندما أكتب رواية وعندما كتبت " البحث " كنت شاعرا يأتي أقذف نفسي في مغامرة قد تدخل بي في متاهات لا في متاهة واحدة . لكنّني منذ البداية وأنا لا أعرف بالضبط أين سأتّجه وأين سأمشي ، كنت قد قرّرت بيني وبين نفسي أن أهتمّ بمسألة الزمن . في الواقع " البحث " في أساسها هي نوع من البحث عن الزّمن"(1).

إنّ رواية " البحث " هي رواية الزمن الجديد ، وهو زمن بدأت فيه علامات كثيرة تظهر بجلاء.فالعالم العربيّ في نهاية السبعينات ، ومطلع الثمانينات ، فتح الأعين ليتسرّب العصر بنظرة مبصرة لا بصيرة ، فكأنّه الوعي بالذات الضامرة والواقع المتردّي . فقد انتهت الأخيلة الجامحة وبدأ تحسّس الواقع تحسّسا هو أقرب إلى الموضوعية من أيّ وقت مضى .

ويحدّد جبرا تاريخ إنهائه لهذه الرّواية فيقول : " يوم كتبت كلمة النهاية في ختام مسودّتي لـ "البحث " في ذلك اليوم بالضبط وأذكر أنّه كان يوم 3 آب 1977 شعرت بأنّ الأرض انشقّت تحت قدمي عن فراغ رهيب ووجدتني أتمعّن في هذا الفراغ. في تلك الليلة لم أنم . لم أنم لأنني شعرت أنّني أخيرا تركت عالما كنت قد عشت فيه حوالي خمس سنوات ... "(2) .

إنّ رواية " البحث " الصادرة سنة 1978 من الرّوايات الّتي أرهقت صاحبها. وقد صوّرت المجتمع العربيّ في تفاعله مع الحدث الأمّ ، وهو القضيّة الفلسطينيّة . هذه القضيّة التي أمست كبطل " البحث " أسطورة لا تعرف لها بداية ولا نهاية . فالبطل حاضر غائب شأنه في ذلك شأن المعضلة التي اصطلح على تسميتها مشكلة "الشرق الأوسط" وهي معضلة لن تحلّ إلاّ بعودة البطل المفقود .

" <u>الغرف الأخرى</u> " :

يعترف جبرا بعد انتهائه من روايته "البحث" في 3 آب 1977 ، فيقــــول : " ... في تلك الليلة ، بدأت أشعر أنّ عليّ أن أكتب رواية أخرى ، وراودتني أنـــواع

---

(1) جبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 482 .
(2) جبرا -"ينابيع الرؤيا" ص 76وأيضا أنظر : ص 52 .

الخواطر وأنواع الأفكار . فالكاتب كما يخيّل إليّ ... مطالب من نفسه بله الآخرين أن يستمرّ ، وما يكاد ينتهي من عمل حتّى يدرك أن هناك عملا آخر لا بدّ منه... وهو يائس قلق إلى أن تبدأ المجازفة الجديدة . إنّه يعيش في عالمين : عالمه الفيزيائي اليوميّ ، وعالمه الفكريّ المضطرب في خياله ... وأنا أقول الآن ولو بشئ من التردّد والاستحياء إنّني ، بدأت رواية جديدة ، كتبت صفحات منها ، ولا أدري أين ستنتهي بي هذه الصفحات ، غير أنّني انصافا لنفسي أيضا ، أردت شيئا من الوقت لشحذ ذهني واستيضاح غوامضه ، هي عادة كلّ من يكتب ، وكالعادة انصرفت إلى كتابات أخرى ، فكتبت بعض البحوث... "(1) .

إنّ هذه الرّواية الّتي استحوذت على ذهن جبرا إثر انتهائه من "البحث" هي بلا شك رواية "عالم بلا خرائط" وهي الرّواية الّتي شارك في تأليفها معه القاص عبد الرحمان منيف . وما يؤكّد لنا هذا الرأي هو ما جاء على لسان جبرا حيث اعترف في لقاء صحفي : " إنّ لكتابة "عالم بلا خرائط" قصّة أوجزها كما يلي : انتهيت من كتابة "البحث" وكنت متهيّأ لكتابة رواية جديدة . عبد الرحمان منيف كان مثلي أيضا . ذات مرّة كتبت بعض الصفحات ، لكنّي توقّفت ، أنا أكتب ببطء والرّواية الواحدة تستغرقني عادّة أربع أو خمس سنوات . قرأت لمنيف ما كتبته ، وفجأة خطر لي خاطر فسألته : ما رأيك أن تكتب الفصل الثاني . تردّد منيف ثم قبل. بعد أيّام جاءني بفصل وقال لي : لقد أوقعتك في فخّ فاخرج منه.كتبت فصلا آخر. وأوجدت له فخّا . وهكذا...لم نبحث في التّفاصيل . وعندما كتبنا عدّة فصول أدركنا أنّ اللعبة صارت جدّية . عندئذ جلسنا وأخذنا نبحث في ما كتبناه . أمّا موضوع الرّواية فقد كنت أفكّر فيه منذ زمان بعيد ، واتّفق أن لاقى ذلك هوى في نفس صديقي لأنّه هو أيضا كان يفكّر في شئ من ذلك النوع : رجل يتّهم بقتل امرأة يحبّها وقد حدث ذلك فعلا هنا "(2) .

إنّ الأرق والتّعب والنّصب الذي أحسّه جبرا وقد ودّع شخصيّات "البحث" كان نتيجة البحث عن موضوع جديد لرّواية جديدة ، وكانت هـــــذه الرّوايـــة هـــي

---

(1) جبرا -"ينابيع الرؤيا"ص 76 .

(2) الحبيب السالمي..لقاء مع جبرا-مجلة الوطن العربي ع 342 سنة 1983 ص 53.

" عالم بلا حرائط " ، لكنّه كان في نفس الوقت يكتب قصّة مطوّلة أخرى هي " بدايات من حرف الياء " التي ألفها سنة 1978 يقول جبرا في تصديره للطبعة الجديدة من مجموعته القصّصية : " عرق وبدايات من حرف الياء " : " الآن في هذه الطبعة الجديدة رأيت أن أدخل القصة القصيرة الوحيدة التي كتبت منذ عام 1956 ، وهي " بدايات من حرف الياء " وقد كتبتها بعد فراغي من كتابة روايتي "البحث عن وليد مسعود" (1) . ونحن نرى أن هذه الأقصوصة هي الخميرة الأولى ، إن شئنا التعبير، للرواية الجديدة التي ألفّها جبرا والموسومة "بالغرف الأخرى " . وقد صدرت أوّل مرّة سنة 1986 . ثمّ تلتها طبعة ثانية بتونس سنة 1987 . وإنّ لم يصرّح جبرا بعنوان هذه الرّواية إلاّ أنّه أشار إليها قائلا : "أكتب رواية أخرى أعتمد أنّها ستكون جديدة جدّا . وفي الوقت نفسه هي امتداد لما بدأته في أواسط الأربعينات " (2) . إنّ ربط جبرا هذه الرواية " الجديدة جدّا " بنسق كتاباته في الأربعينات يحيلنا مباشرة إلى رواية "الغرف الأخرى" إذ الدارس الحصيف يكتشف ما لهذه الرّواية من قرابة مع أوّل عمل روائيّ لجبرا . نعني به رواية "صراخ". ويكفي أنّ نعلن أنّ زمن الأحداث في كليهما هو ليلة بكاملها . إنّ رواية "الغرف الأخرى" الصادرة سنة 1986 هي رواية كتبها جبرا فيما بين 1982 و 1985 . وهي تصوّر حالة المجتمع العربيّ في أواسط الثمانينات وقد عمّه الانشطار ، فإذا الذات تمسي شظايا موزّعة .لا تعرف الطريق إلى التّحالف والتآزر فضلا عن التجمّع والوحدة . والكاتب بذلك يصوّر حقيقة الواقع العربيّ المتردّي ، حيث كان الانفصام هو الحقيقة الخبّة وحيث الذات لم تعد ذاتا ، بقدر ما هي " ذوات " تتباعد وتتنافر حتى التواري، فلا تلتقي أبدا . ورغم عودة البطل إلى ذاته في آخر الرّواية ، فإنّ السؤال - اللغز هو : " هل توصّل البطل فعلا إلى ذاته أم هي مرحلة أخرى من مراحل التقارب للانفجار من جديد ... ؟ ! .

إنّ زمن كتابة الرواية عند جبرا يمتدّ من أواسط الخمسينات (3) إلى أواسط الثمانينات . أصدر أثناءه ، علاوة على الرّوايات التي ترتكز عليها دراستنـــــا ،

(1) جبرا :"عرق وبدايات من حرف الياء": ص 5 .
(2) الحبيب السالمي - لقاء مع جبرا - مجلّة "الوطن العربي".ع344 - 1983 - ص 53 .
(3) اعتبارا لصدور "صراخ" سنة 1955 ، لا باعتبار كتابة هذه الرواية باللغة الانكليزية في صيف 1946.

مجموعة قصصية ورواية بالانكليزية هي "صيّادون في شارع ضيّق" ؛ ترجمت إلى اللغة العربية سنة 1974 . وفي هذه القصص والرّوايات صوّر الكاتب المجتمع العربيّ عامة والفلسطينيّ خاصة . واستلهم في هذه الأعمال ، ما يعتمل في هذا المجتمع من أحداث وتفاعلات وتعبّرات . فطيلة النّصف الثاني من القرن العشرين بدأ الوعي يستشري بفداحة المصاب العربيّ . ولئن غنم العرب حريّتهم السّياسيّة، فإنّهم مازالوا في الحقيقة يعيشون خارج التاريخ ، باعتباره ينبني أساسا على الفعل. فالاستقلال السّياسيّ لم يعط للعرب قوّة ومناعة ، بل اتّضحت هشاشة هذا المجتمع وضعف بنيته . فلم يكن مجتمعا متماسكا ، وإنّما هو ذلك المجتمع المهيّئ للانهيار في أيّة لحظة ، شأنه في ذلك شأن بطل " الغرف الأخرى " الّذي ، رغم ما يبدو عليه في ظاهره من تماسك ، هو إلى الذوبان أقرب . ولئن بدا بطل الرّواية الأولى شابّا متفتّحا ، له الأمل كلّ الأمل في الحياة الإجتماعيّة ، فإنّ بطل "الغرف" - وهي آخر رواية نتناولها بالدراسة - على العكس من ذلك ، ينظر إلى المستقبل / وكذلك إلى الحاضر نظرة ملؤها التساؤل عن المصير المبهم المخيف .

زمـــن القـــراءة :

إنّ زمن القراءة هو الحقبة من الزّمن التي تجمع قارئا مّا ، مع كتاب مكتمل بالقوّة . وهذه الحقبة تتحدّد بمدى اتّساع أفق القارئ وثقافته . و"يجد المرء دوما اختلالا بين وعي القارئ بالقصّة ولحظة المغامرة أو الحدث ذاته،ويبقى التباين بين زمن الكتابة وزمن الأحداث ثابتا بمرور الأعوام ، أمّا الاختلاف بين زمن الكتابة ولحظة القراءة فيعترضني تبلغ مقاصد الكتاب ومعناه من جيل إلى آخر" (1) . وهذا التعبير يكون أشدّ وضوحا كلّما تقادم الأثر . بل إنّ التّاريخ قد يحكم على هذا الأثر أو ذاك بالفناء فلا يبلغ الخلود(2) .

---

(1) بورنوف - راويلي " عالم الرواية " ص 144 .
- R Bourneuf - R Rouellet , L'Univers du Roman - p144 .
(2) محمود طرشونة : "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" ص 9 - ص 80 وأيضا:"ماري ماك كولم."الطريقة الحديثة في الأدب" ضمن كتاب "الأديب وصناعته" - ترجمة : جبرا ص102 - 105

وروايات جبرا ، بدءا بروايته الاولى " صراخ " تعدّدت قراءاتها وتنوّعت.
ودون أن نعطي خصائص هذه القراءات أو نحدّد مراميها ، نؤكد أنّ قارئ جبرا يجد في آثاره دوما شيئا متجدّدا ، فأمين سماع أو عصام السلمان مرورا بوليد مسعود وفارس الصقّار كلّها شخصيّات نصوّر زمنها في تفاعلاته المتعدّدة . ولعلّ هذا التجدّد مرتبط ، أساسا ، بكونها معاصرة . وبالتالي فالإحساس بمدى تغيّرها يبقى رهين تغيّر المجتمع الّذي أنتجت فيه . وممّا لا شكّ فيه أنّ القراءة اليوم هي العمود الفقري للعمل الإبداعي ، والقارئ - بما يرشح به من رصيد ثقافيّ - هو الّذي يحدّد للأثر مداه "فالأثر وعاء يملؤه القارئ".ومن ثمّ ركّز جبرا في الغالب الأعمّ على قارئ متخيّل هو قارؤه المأمول . يقول في كتابه النقديّ " ينابيع الرؤيا " : " أنا في الواقع عندما أكتب أقول لنفسي دائما إنّ القارئ أذكى ممّا أظنّ . ولكن أقول في الوقت نفسه إذا لم يفهمني هذا القارئ أو أساء فهمي ، فتلك مشكلته لا مشكلتي . يجب ألاّ يعيقني القارئ إذا كان محدود الحركة ، عن الحرّية في حركتي أنا . أريده قادرا على التحرّر عن الهوى المسبّق فيبقى التواصل بيننا مستمرّا... في التحليل الأخير عليّ أنا ككاتب أن ألاحق رؤياي فهي أعز وأثمن ما أمتلك " .

إنّ الأثر الرّوائي هو مشروع قراءة بالقوّة.وحالما يكون اللقاء مع القارئ تنفجر طاقاته وفق رؤية القارئ . فتنبثق الأحداث وتتطوّر أو تتشابك الطرق وتتباين . فالقارئ مقياس للأثر والأثر مقياس القارئ . فإن كان ذلك التجاوب الّذي يبدع بدوره إبداعا ، كان التكامل المنشود . وإن انعدم التفاعل أمسى العمل الرّوائي " عالما بلا جرائد " فإذا هو متاهة تستعصي على الفهم . والكتابة ، بالأساس ، هي إيجاد الشكل الّذي يسعى القارئ إلى كشفه بفهمه والتعمّق فيه .

ويحدّد جبرا دور الكاتب في علاقاته مع القارئ فيقول : " يجب دائما أن نذكر أنّنا إنّما نكتب قصّة : نثير فضول القارئ لنستوعبه في أفكارنا لنجعله يعيد النظر معنا في تجربته الغائرة في أعماق نفسه ، لنستوضح معا في نهاية الأمر، زاوية أو زاويتين من مناطق الوعي " أو اللاوعي - في دوّامة عصرنا "(1) .

(1) جبرا - "ينابيع الرؤيا" ص 67 .

إنّ القارئ في نهاية الأمر هو مجال استسراء الوعي ، وما الكتابه إلاّ الزناد الذى يطلق هذا الوعي من عقاله . فكلّما تعددّت الكتابة وتنوّع العطاء أمكن للقارئ أن ينفتّح على عالم جديد . فإذا به مجال للوعي يستدرجه الى الكشف الدقيق . وإذا علمنا ، كما رأينا سابقا ، أنّ روايات جبرا هي من النّمط المتعدّد الصوت ذات البناء السمفوني الدائري ، فإنّنا نعلم أن قارئه لا بدّ أن يكون متفتّحا على ثقافة هذا الرجل وموسوعيّته ، فجبرا يرى في قارئه الأمثل قارئا طلعة يقول : " ... إنّ من يدرسني يجب أن يدرس تيّاراتي كلّها معا ، أي أن يدرس اهتماماتي كلّها ، ويدرسها متواكبة زمنيّا ، حينئذ سيقترب من منهجي "(1) .

إنّ قراءة أعمال جبرا لا تتضّح إلاّ بفهم ثقافة الرجل . فهوروائي شاعر، فنّان كاتب سيناريو باحث وهو أيضا ناقد حصيف . ولعلّه في تصويره لمنهجه النقديّ يصوّر ضمنيا قارئه الأمثل : " إنّني في طريقتي النقديّة كنت معنيّا بنواح أساسيّة ستبقى أساسيّة في الإحاطة أو التعمّق في أيّ عمل أدبيّ في أيّ عصر كان ،وذلك في بحثي عن المعنى الدائب فعله في الطبقات التي لا تراها العين للوهلة الأولى في ثنايا العمل الإبداعي . ومن هنا أهميّة الرّموز المتواترة والإشارات الاسطوريّة والتركيب الإيقاعي ومحاولة النفاذ إلى الزوايا المظلمة في اللاوعي الجماعي ، إضافة إلى ما هو ظاهر ومجتمعي وجدلي على السطح ، وبذلك تقام الخطوط المتواشجة بين الظاهر والخفيّ على نحو تتوالد به المعاني وهو مبرّر العمل في صنعته المطلقة "(2).

إنّ القارئ الأمثل لأعمال جبرا لا بدّ له من رصيد معرفي يمكّنه من ولوج عالم جبرا لكشف عناصره ومصادر نُسغ العمل الإبداعي ، انطلاقا من خطابه الظاهر إلى خطابه الكامن . وبدون تحديد لهذه الأصول فإنّ القراءة تبقى عملا منقوصا لا تستكشف النص ولا تثريه . فالنصّ بالأساس نصوص وهو يتغيّر بتغيّر قارئه . والنصّ هو بالأساس نصوص بالقوة تتضاعف بتعدّد القراءة والنقد...

---

(1) جبرا ـ"ينابيع الرؤيا"ـ ص 142 .

(2) ماجد السامرائي : لقاء مع جبرا ابراهيم جبرا - مجلة "الموقف" ع 8 - مارس 1988 ص 25 وكذلك : مقال جبرا :"الخطاب الظاهر والخطاب الكامن" - جريدة "الشرق الأوسط "- الأحد 27-7- 1986 ص 13 .

زمـــن الأحداث :

إنّ زمن الأحداث - على عكس زمن الكتابة أو زمن القراءة - هو زمن داخليّ، وهو الزّمن الّذي نستشفّه من الأثر ذاته ولعلّه، لهذا السبب، الزمن الذي يمكن أن يحسّ ويسجّل ويعرف. وزمن الأحداث يتكوّن من الزمن الموضوعيّ - وهو الزّمن الّذي يربط بين بداية الرواية بنهايتها - والزمن النفسيّ وهو الزّمن المرتبط أساسا بالشخصيّات وخاصة الشخصيّة المحورية. فما هي حدود هذا الزمان وخصائص رافديه ؟.

1- الزمن الموضوعي :

إنّ الزمن الموضوعيّ هو زمن الحدث، فلكلّ حدث بداية يختارها الكاتب، منها يكون منطلقه لينتهي بالقارئ إلى نهاية يراها المؤلف نهاية ممكنة لأثـــــره.
وبين نقطة البداية ونقطة النهاية يتحدّد هذا الزمان. ومعه يتطوّر الحدث. إنّه زمن الديمومة يسير وفق مقياس اتّخذه الانسان عدّة لتقويم الزمن وحصره.

"صــــراخ"

تبدأ الرواية بالجملة التّالية : "رفعت الفتاة قدمها وقالت : انظر ! فنظرت..." . إنّ الرّاوي وهو يذكر هذه الحادثة بينه وبين الفتاة لا يحدّد لنا زمنا معيّنا، بل إنّ الحدث ذاته من الأحداث العامّة والمشاهد الوجوديّة الّتي لا تختصّ بزمن مّا أو بتحديد مّا إلاّ أنّ الحدث الثاني الّذي يعيشه الرّاوي/البطل إثر مقابلته للشرطيّ يوضّح لنا بعض ملامح الزّمن. ويتّضح ذلك في وصفه لصديقه الشرطيّ : " كان الإعياء بادبا على وجهه...(1) ". فكلمة الإعياء تحيلنا مباشرة على أنّ هذا الشرطيّ أمضى أكثر دوامه في العمل، ولعلّه سينهيه قريبا. ومن ثمّ فإنّ الزّمن لا يستبعد أن يكون نهاية يوم مّا.

ويؤكّد هذا التحديد وبواريه وصف الراوي لأبي حامد صاحب المقهى "رأسه متدلّ على صدره في نعاسه بين الكراسي والموائد"(2). ولا يبقى مجال للشكّ بأنّ الوقت ليل اثر ابلاغ صاحب المقهى للراوي رسالة سيّده من آل ياسر يريد رؤيتــــه " تلك الليلة ..".

(1) جبرا."صراخ". ص 5 .
(2) م.ن. ص 6 .

إنّ بدايه زمن الأحداث هو الليل . فقد عاد الراوي توّا من الجبل . وبعودته نبدأ رحلته مع القصّ ، مع الأحداث التي تسرد تباعا وفق رؤية البطل ذاته . ولن نتعرّض الآن إلى الزمن النفسيّ وإنّما نكتفي بالأحداث التي تحمل في طيّاتها بذورا أو رموزا توضّح لنا الزّمن المعيش . فالرّاوي يصف مصابيح الشارع المضاءه وخياله المتعاظم ومرور الغريب الذي ظنّه صديقه (1) وكذلك وصف مشهد خصام عبر نافذه مفتوحة (2) وكلّ هذه المشاهد تدلّ أنّ الليل قد حطّ بكلكله على المدينة . ويستريـــح البطل في "مقهى الحديقة" مدّة غير قصيرة حيث يلتقي بالأصدقاء . ويأخذ معهم في حديث مطوّل حول مواضيع شتّى (3) ثمّ يعود الرّاوي إلى الشارع من جديد ليمرّ بالسنما وهي تفرغ حشدها الكثير الألوان (4) .

وهذه علامة هامّة إذ تدّل على قرب انتصاف الليل . كما أنّ البغيّ التي اقترحت عليه فتاه حسناء (5) تذكّر الدارس حتما بالتحديد الزّمني الذي ورد في رواية " الغرف الأخرى " حيث التقي البطل أيضا بكاعب حسناء في الساعة الواحده والنصف بعد منتصف الليل (6) .

إن هذه العلامات الزّمانية واضحة غاية الوضوح،فسير الزمن هنا ، هو سير منطقي مطوّر ، فالحدث يسعى إلى النقطة الأزمة - الذروة تدريجيّا . ويتّضح ذلك في ذهاب البطل إلى قصر آل ياسر فيلتقي بركران ليخرج عائدا إلى منزله (7) .
إنّ بداية الرّواية تدلّ على بداية الليل ، وعود البطل إلى منزله يدلّ على اقتراب مطلع الفجر . إنّ البداية لم تكن مرفوقة بوصف للطبيعة ، أمّا العود فقد وجد البطل نفسه مدفوعا إلى وصف الرّعد والجوّ الحارّ اللزج (8) .وهذا الوصف الأخيـــر يخوّل لنا أن نتخيّل أن فصل الحدث هو الصيف وبالتحديد أواخر هـذا الفصل. ويؤكّد لنا

(1) جبرا -"صراخ" ص 7 .
(2) م.ن. ص 11 .
(3) م.ن. ص ص 27-52 .
(4) م.ن. ص 57 .
(5) م.ن. ص 69 .
(6) جبرا -"الغرف الأخرى" ص 123 .
(7) جبرا -"صراخ" ص 81 .
(8) م.ن. ص 85 .

هذا الرأي زمن كتابة الرواية (صيف 1946 بالقدس). وممّا لا شكّ فيه أنّ وصف الرّعد والمطر يدلاّن على التطهّر الّذي سيرافق نهاية القصّة . وخاصّة عند بروز عنصر النّار المتمثّل في دوّي الانفجار مع طلوع الفجر (1) . إنّ النهاية تبدو لنا مع انبلاج النهار دعوة إلى انفتاح جديد ، إلى أمل جديد . ولذلك ينظر البطل في الأخير إلى وجوه المارّة . يقول الراوي : " لم يكن من العسير عليّ حين حدّقت في عيونهم [جموع الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مديدتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة "(2) .

إنّ هذه النهاية هي بداية جديدة ، فالبطل تغيّر فتغيّرت رؤيته إلى الكون والحياة . وهذا التغيّر جاء عقب ليلة عودته من الجبل حيث قضى عطلته . فكأنّها العودة والميلاد وهو ما كشفناه عند تحليلنا لعنوان الرواية ونسائها .

إنّ الزّمن الموضوعيّ في رواية "صراخ" هو ليلة بكاملها طرفاها بداية الليل وبداية النّهار ، ولئن كان هذا الزّمن صوّر تصويرا هادئا في بدايته فإنّ نهايته كانت تنبئ بالتغيّر والتحوّل.فالزّمن تغيّر بتغيّر الليل إلى نهار. فكأنّ البطل قد استفاق من أحداث جسام مرّ بها هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع المعيش ولذلك استطاع أن يرمق الخارج بوعيه .

لكن كيف كان الزّمن الموضوعي في رواية " الغرف الأخرى " ؟ .

<u>"الغـــرف الأخـــرى"</u> :

إنّ الزّمن الموضوعي في رواية "صراخ " هو ليلة بكاملها بدأت بهيام البطل عبر شوارع المدينة وانتهت إلى ثورته وعودة وعيه . فنظر إلى الحياة نظرة جديدة أو هو على الأقلّ عبّر عن استعداده لهذه الرؤية الجديدة . أمّا رواية "الغرف الأخرى" فهي تتّحد مع "صراخ" في كونها رواية تملك زمنا موضوعيّـــا لا يتعدّى بدورة الليلـــة الواحدة. فالقصّة كما بيّنّا آنفا عند تحليلنا للبداية والنهاية والذروة هي قصّة بطل يعيش كوابيس متعدّدة تنطلق من زمن هو إلى نهاية النهار أقرب.وقد حدّده البطل تحديدا صريحا : " الوقت ؟ ! كان عصرا بل بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام.

---

(1) جبرا."صراخ" ص 91 .

(2) م.ن. ص 95 .

في تلك اللحظات القلقة الموحشة الّتي سئمت النّهار وبانت تتوق إلى ليل بطيء القدوم. وضوء النّهار المنبقي رصاصيّ أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن..." (2) . إنّ الوقت في هذه الفقرة يتّضح لنا وكأنّه وقت يؤذن بالتحوّل.فالانتقال من النّهار إلى الليل هو مدّة زمنية قصيرة وعادة ما تمرّ بسرعة فائقة ، لكنّ البطل يؤكّد طولها وديمومتها ، فكأنّ هذا الزّمن القصير أصلا مؤذن بالحركيّة القادمة . وإن بدا طويلا من منظور الراوي ذاته . إنّ بداية الغرف تشابه تماما بداية رواية "صراخ" .

وإن بدت رواية " صراخ " مفعمة بالحركيّة . إذ البطل كثير النشاط . فإنّ بداية الغرف اختصّت بهذا الركود الحركيّ . وهو بلا شك يؤدّي حتما إلى تعطّش القارئ وتوجّسه "من أحداث قد تأتي". وفعلا تأتي الحركة في صور متتالية هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع . فصوت الطلقات والعصافير المنطلقة شظايا (1)، وقدوم الشّاحنة والسيّارة كلّها علامات على الحركة . ويتحدد الزّمن تدريجيا كما هو الحال في "صراخ" حيث نجد اشتعال المصابيح " على أطراف الميدان " وعلى جانب الطريق بما يدلّ على أنّ الليل قد أسدل ستاره على الكون .بل إنّ الليل والأضواء جعلت البطل يعيش حالة من العتمة ، وإن " مشى رجل نحو [بطل "صراخ"] وابتسم إذ ظنّ أنّه يعرفه وأقبل عليه بحرارة ، فإنّ بطل " الغرف " يُخيّل إليه أنّه عرف شخصا رآه قادما في اتجاهه (2) .

إنّ بداية "الغرف" تشابه غاية الشبه بداية "صراخ" إلاّ أنّ العتمة أو بداية الليل في "الغرف" لم تكن محدّدة في فصل من الفصول . إذ هي ممكنة الوقوع في كلّ الفصول ، ولعلّ مدار هذا الزّمن هو الزّمن المطلق الاسطوري .

فمنذ اللحظة الّتي يلج فيها البطل / الرّاوي "الغرف" المتنوّعة ، فإنّ الزّمن الرّوائيّ يمسي في الغالب الأعمّ ، زمنا نفسيّا مظلما ، ولن نعود إلى الواقع ، إلاّ مع النهاية . وهذه الغرف هي كناية عن الليل الطويل بكوابيسه المتعدّدة وغرفه المتلوّنة. واللحظة الوحيدة التي تذكر فيها الساعة بصورة واضحة عندما يقول الرّاوي

(1) حبرا ـ"الغرف الأخرى" ص 6 .
(2) م.ن. ص 7 .
(3) م.ن. ص 10 .

مخاطبا لمياء :" (نظرت إلى ساعتي) "بحطت الواحدة والنصف . ألا تظنّين أنّ الوقت قد حان لانصرافي ؟ " (1)

إنّ هذه الاشارة إلى السّاعة هي الوحيدة في كامل الرّواية ، إلى الزمن المحدّد المقيس . وقد جاءت في منتصف الفصل الثامن وإثرها نبلغ قمّة الإغراق في الكوابيس،فبعدها بالضبط يتسكّك البطل في أحداث وقعت له مع يسرى المفتي بل يدمج الواقع بالخيال عنده ، ويمتزج المقروء بالمتخيّل وبالحقيقة .

إنّ هذه الإشارة الزمنية الوحيده تعدّ علامة هامّة ، إذ هي تؤكد أنّ البطل يتراوح بين وعيين : وعي واقعيّ ووعي ذهنيّ . ويمتاز الوعي الأول بوضوحه وحدوده المنفتحة في حين يتمرّد الوعي الثّاني بغرابته وانغلاقه .

وهذه الإشارة علامة أيضا على قرب النّهاية ، ففي هذه الساعة يمكن اعتبار أنّ النهار على الأبواب فقد انتصف الليل ومن ثمّ بدأ العدّ التنازليّ له . وعمّا قريب تشرق الشمس . وهو ما يقع فعلا ، فيصل البطل إلى المطار حيث الحشود (2) . ويلتقي بالطفلة الصغيرة التي قدمت له وردة حمراء (3) ثم بصديقه عليوي عبد التوّاب (4) الّذي جاءه خصّيصا،فهو مدعوّ إلى العشاء المقام على شرفه بفندق الميريديان (5)،ونكتشف في الأخير أنّ النهار قد انبلج صبحه ،يقول الرّاوي: "تطلّعت من نافذة السيّارة إلى الأفق البعيد ، كانت الشّمس قد طلعت حمراء ملتهبة من بين غيوم سميكة ، بدت وكأنّها تريد أن تلازمها وتشتعل معها ، والشمس ترتفع نحو زرقة مترامية لا تنتهي ، ربّما كوردة هائلة ، والسماء تتلألأ كاللازورد " (6) .

إنّ زمن الحدث في كلّ من رواية "صراخ " و " الغرف الأخرى " هو ديمومة ليلة بكاملها . بدايتها انتشار الظلمة ونهايتها انقشاع الليل ، إلاّ أنّ الاختلاف المسجّل بينهما هو انفراد الرّواية الأولى بتوافق النهاية بمرور أوصاف الفصل الـــذي يجري

(1) جبرا :" الغرف الأخرى ". ص 123 .
(2) م.ن. ص 156 .
(3) م.ن. ص 157 .
(4) م.ن. ص 159 .
(5) م.ن. ص 161 .
(6) م.ن. ص 162 .

فبه الأحداث وهو الصيف . أمّا بالنسبة إلى "الغرف الأخرى" فإنّ العلامات المدرجة على قلّتها ، لا تسمح لنا معرفة الفصل ومن المحتمل أن يكون أحد الفصلين : الرّبيع أو الصيف . أمّا أن نقطع بأحدها أو ننفي الخريف والشّتاء نفيا قاطعا ، فأمر صعب غاية الصعوبة .

وإن استعاد الرّاوي في رواية جبرا الأولى وعيه بناء على اعتبار الصراخ هو ميلاد جديد ، فإنّ بطل " الغرف " هو خارج من الغرف داخل في غرفة أكبر هي الدنيا بأسرها . فإنّه لم يسترجع وعيه أو هو مازال يعيش الكابوس.وإن بدأ يتقشّع تأثير الظلمة عليه . ففي الجملة الأخيرة من الغرف لا نجد إلاّ تقريرحالة ، لا نرى فيها استنباطا لحالة البطل الذهنيّة . وهذا على عكس ما كان عليه بطل "صراخ" الّذي ثار على وضعه وصمّم على حياة جديدة مبنيةّ على اختبار جديد ورؤية جديدة . .

" السّفينــــة " :

إنّ الزمن الموضوعيّ في كلّ من "صراخ" و "الغرف الأخرى" هو ديمومة ليله من ليالي البطل يتابعها الرّاوي مصوّرا الحدث في تطوّره وتفاقمه . أمّا رواية "السّفينة" فإنّ زمن الحدث فيها لا يتعدّى الأسبوع . ويكفي أن نتتبع أطوار الحدث تدريجيّا، كي نحدّد بالضبط هذا الزمن تحديدا جليّا غاية الجلاء . تبدأ الرواية بالفاتحة التّالية : " البحر جسر الخلاص . البحر الناعم الطريّ الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجه إيقاع عنيف العصارة الّتي تقذف في وجه السّماء بالزّهر والسفاه العريضة والأذرع الممتدّة كالشراك اللديدة . البحر خلاص جديد . إلى الغرب ! إلى حرر العنبق. . ."(1) .

إنّ هذه الفاتحة فاتحة التغنّي بالبحر هي فاتحة السنفونيّة حيث نتكرّر عديد الصور . والمنطلق الزمنيّ لهذه السمفونيّة هو " اليوم " أي لحظة الفضّ ولحظة البدو . وإن لم نتحدّد معالم هذا اليوم نعني الفصل والسنة،فإنّ متابعة القـــــراءة توضّح لنـــا ذلـك تدريجيـــا . فهـذا اليوم هـــو بـدء الرحلة على متن سفينــة " الهيركيولبز" اليونانيّــة .

---

(1) جبرا : السّفينة : ص 9 .

ويكتشف لنا الشهر في مواطن عدّة وفق تعدّد الأصوات داخل الرّوايه . إذ يتكرّر ذكر هذا الحدث على ألسنة الرواة كلّ بطريقته . فنعلم أنّ الشهر هو حزيران . تعلّق اميليا : " البحر هائج حتى في حزيران ! " (1) في حين سنوصّل إلى تحديد أيّام الرحلة تحديدا واضحا عندما نطلع على تعليق الراوي وديع عسّاف حول البرقية التي وردت من مها لتعلمه بقدومها لملاقاته في نابولي : "لم أكن واثقا رغم البرقية ووضوحها المركّز . من أنّها ستجئ فعلا إلي نابولي حيث - سنصل كما اكتشفت ولا ريب من مراجعة وكالة السفر ببيروت - ليلة الخميس فتبقي السّفينة في مرساها يومي الخميس والجمعة ثم تستأنف إقلاعها صباح السبت " (2) .أمّا الدكتور احسان حكمت صديق عصام السلمان فإنّه أوضح لِلَمى بداية الرحلة قائلا :"اليوم أنهى [عصام] عملية الحجز في سفينة يونانيّة تبحر من بيروت في أوائل حزيران" (3) .

إنّ بداية الرحلة المحدّدة بكلمة " اليوم " في أولّ صفحة من الرواية هو يوم من أوائل شهر حزيران . وبالتّالي فهو في نهاية فصل الربيع وبداية الصيف . فسفينة "الهركبوليز" تغادر بيروت لتقوم بالرحلة المطيئة بين مرافئ البحر الأبيض المتوسط هدفها تحقيق راحة راكبها وإمتاعهم. وعبر هذه الرحلة تدور أحداث الرواية حيث يبري الرواه يسردون الأحداث ويصوّرونها إلى أن تنتهي القصّة بوصول الجماعة إلى نابولي حيث تبقى السفينة في الميناء يومين لكي تقلع من جديد، يوم السبت .

(1) جبرا:"السّفينة": ص 147 .
(2) م.ن. ص 146-147 .
(3) م.ن. ص 179 .

الراوي	اليــــوم	حالة البحر /	المسافرين	صفحة
عصام	* اليوم الأوّل [الأحد]	هادئ	الانطلاق .	9
	* اليوم الثاني [الاثنين]	هادئ	التعرف بوديع .	19
وديع	- الليل		الرقص .	74
عصام	- منتصف الليل		السهر .	75
وديع	* اليوم الثالث [الثلاثاء]	هادئ	محاولة انتحار الهولندي ونجاته .	91
	- المساء			
	- منتصف الليل	هادئ	القمر ورقص لمى .	94
عصام	* اليوم الرابع [الاربعاء]		أوّل أشعة الشمس .	108
	- منتصف النهار	هادئ	الغداء .	119
وديع			الشمس الحارة .	120
		هيجان البحر	زوبعة محمود الراشد ونمر العجمي .	143
عصام	- الليل	الهدوء		156
			الوصول إلى نابولي .	159
	* اليوم الخامس [الخميس]		لقاء سرّي بين عصام ولمى والنزول إلى نابولي .	160
			عودة لمى إلى السّفينة .	186
اميليا			لقاء سرّي بين فالح واميليا ومشاهدة عصام ولمى .	187
	- السابعة مساء		عودة فالح	198
عصام	- أوّل الليل		عودة عصام ومغادرة شوكت أبو سمرة السّفينة .	199
	- العاشرة ليلا		عصام واميليا والنزول إلى نابولي .	203
	- قبيل الثانية		العودة .	208
			انكشاف انتحار فالح .	212
	* اليوم السادس [الجمعة]		طلوع الفجر .	213
وديع			إخراج فالح على النقّالة بشرشف أبيض وقدوم مها بفستانها الأبيض .	236
	- في المساء		مغادرة السّفينة .	241
	- العشاء		لقاء الأبطال الأربعة : عصام / لمى ، مها / وديع	242
	- منتصف الليل		نهاية الرقص في السّفينة ونهاية الرواية .	243

إنّ الزمن الموضوعي في هذه الرواية يمتدّ ستّة أيّام بدءا من ركوب الأبطال إلى نزولهم بنابولي . وإذا اعتبرنا إقلاع السفينة فإنّ الزمن يتعلق أو يبلغ الأسبوع بتمامه وكماله . إنّ هذا الزمن له أكثر من معنى . فالأيام الستّة هي تحيل مباشرة إلى خلق الكون كما أنّ السفينة باعتبارها وسيلة الرحيل تشيربطرف خفيّ إلى سفينة نوح . ومن ثمّ يمكن أن نستشفّ أنّ الكاتب أراد خلق عالم متكامل .وإذا علمنا أن شهر الرحلة هو حزيران هو بدوره الشهر السادس من السنة الميلاديه . فإنّنا نلحظ ميْلا دفينا لدى الكاتب إلى هذا العدد الّذي له جذور اسطورية دينية . أمّا سنة الرحلة فإنه من الصعب الجزم بها . لكن بانطلاقنا من سنة تخرّج البطل الرّاوي عصام(1959) يدفعنا إلى الاعتقاد أنّها تكون في أوائل السّتّينات ولعلّها فيما بين سنتي 1962 - أو 1963 . ذلك أنّ عصام أراد الهجرة إلى لندن عندما تأكّد من أن حبيبة قلبه قد تزوّجت وأمسى أمر العلاقة بينهما منتهيا ولا أمل فيه .

إنّ أوائل السّتينات هي من الفترات الحسّاسة في التّاريخ العربيّ ، وبخاصّة في العراق . فقد قامت الثورة سنة 1958 فأحدثت الشرخ في المتعارف ، وعبّرت معطيات عدّة ، لكن الآمال بقيت معلّقة ، أمّا القضية الفلسطينيّة فهي القلب النابض الّذي سيشهد الحياة أو الميلاد الحقيقيّ لثورتها سنة 1965 وهي الثورة الّتي التجأت إلى السّلاح للتعبير عن الذات الفلسطينيّة كائنا لا بدّ له أن يكون . ورواية "السّفينة" - وهي تمتدّ في زمانها الموضوعي ستّة أيام كاملة - تعني ميلاد شعب يسعى إلى الحياة والعيش والكرامة .

" البـحـث "

إنّ زمن الأحداث الموضوعيّ في سفينة جبرا امتدّ ستّة أيام .مبدؤها خروج السّفينة من مرفأ بيروت يوم "أحد" في أوائل شهر حزيران إلى غاية منتصف الليل ليوم الجمعة سنة 1962 ، حيث يكون الأبطال الأربعة قد نزلوا إلى نابولي لأسباب متعدّدة ، في حين تواصل السّفينة رحلتها صبيحة السبت . أمّا رواية "البحث "

(1) جبرا -"السفينة" ص 147 .

(2) م.ن. ص 146-147 .

(3) م.ن. ص 179 .

فإنّ الزمن الموضوعيّ فيها يتعدىّ اليوم والأسبوع ليمتدّ على طول سنة كاملة أو أكثر . والمقصود بالزمن الموضوعيّ لبس الزّمن الّذي يسعى الكاتب إلى أنّ يصوّره لنا مسترجعا الماضي واصفا الحاضر وملمحًا إلى المستقبل ، وإنّما نقصد به الزّمن الّذي تبدأ به الرّواية وإليه تنتهي . وهو مقيس محدّد . إلاّ أنّه في هذه الرواية يبدو لنا كأنّ الكاتب تعمّد كتمانه إسوة ببطله الّذي احتمى دون أن يترك أثرا يدلّ عليه . وهو البطل الوحيد الّذي تجرّأ على إخفاء اسمه الأوّل - خميس - وطمسه. وفي ذلك دلائل كثيرة عميقة نستشفّها فيما بعد .

إنّ المنطلق هو شروع الدكتور جواد في جمع الوثائق المتعلّقة بوليد مسعود. وبين نقطة البداية : "تسلّم التركة" بعد اختفاء وليد بأيّام قليلة ، إلى غاية الشروع في الكتابة ، يعترف الرّاوي جواد حسني في آخر فصل من الكتاب " ... وأنا إلى ذلك لم أخض في بحر الأوراق الّتي تملأ مكتبي بهديرها الصّامت . من الغابة [حياة وليد] إلى البحر [بحر الكلمات] ! السفر في كليهما ، كالسفر داخل المرايا منثر ومليء بالشراك . ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي الغابة ، فإنّني الآن أحمل البحر أيضا . لا أنام إلاّ وأنا مرهق في ساعة متأخّرة ، وهالة تحذرني من التعوّد على حبوب النّوم غير أنّها لا تعلم أنّ سعيي في العودة بالمركّبات إلى أوّليّاتها ومضاهاة الجزء بالجزء وتحديد الفجوات والتفتيش عن الضائعات الّتي قد تملأها [كذا!] وكشف الشّظايا المتواشجة بدلائلها الشحيحة الظاهرة ، والنّفاذ أخيرا إلى تلك المنطقة السّحيقة المحكمة السدّ في الدّاخل حيث تفعل الدوافع دؤوبة ، كما يفعل النحل دؤوبا في خلاياه - هذه كلّها قد باتت إدماني الخفيّ الّذي هو لذّتي الحقيقيّة ، والّذي أعجز عن التواصل به مع أحد ، كلّما دخلت مكتبي بمفردي ، وأغلقت بابها [كذا] عليّ دون عائلتي، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم . يتوحّد الكون في غرفة صغيرة مكتظّة إكتظاظ الغابة ، مائجة موج البحر . وأتوحّد أنا فيه . فأتّقد وأنقذف وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انتشرت عنها ، وتطوّحت في فضاءات كون مجهول راعب، رائع . ولا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا، وعبارة أعجز هناك .

ولكن الذي لا بدّ منه في النّهاية هو أن أضع شيئا من ذلك كله مهما ضؤل، في كلمات..." (1).

إنّ الديمومة في البحث هي سنة وبعض السنة. وهي المحدّدة بين كلمتي "الآن" [واقع السارد وهو يكتب او يشرع في الكتابة] و " لأكثر من سنة " أي منذ أن اختفى وليد أو بُعيد اختفائه بقليل.

فـ"البحث عن وليد مسعود" هو رواية بحث واستقصاء وجمع وتركيب لحياة إنسان. وهذا البحث يدوم زمنا يفوق السنة يقوم به سارد هو من أصدقاء وليد المقرّبين. فوليد مسعود، قبيل سفره خابر الدكتور جواد " صباح يوم اختفائه " معلما إيّاه بسفره قائلا : " أريد أن أودّعك، آسف لأنني أيقظتك مبكّرا، ولكن أردت أن أضمن وجودك في المنزل قبل خروجك إلى الكلّية " ولمّا سأله عن عودته أجاب : "أعود ؟ لا أدري. كالعادة أرجوك أن تهتمّ بما يردني من بريد. أوصيت خادمي فرات بأن يسلّمك رسائلي. قد أغيب طويلا هذه المرّة" (2).

ويتّضح يوم الاختفاء بفضل التقاء وليد بالدكتور طارق وكاظم في "الرطبة" في تلك القاعة الكسيرة البذيئة التي لا هي بالمحطّة تماما، ولا هي بالمقهى تماما" (3). وإذا علمنا أنّ الدكتور طارق وكاظم سافرا في نفس اليوم الذي قرّر فيه وليد الرّحيل وهو يوم أربعاء (4).

إنّ اختفاء وليد الفعليّ كان يوم الأربعاء وقد التقى في "الرطبة" بالدكتور طارق وصديقه كاظم. ومن ثمّ انطلق الدكتور جواد في جمع كلّ المعلومات المتعلّقة بحياته. ولا غرو في ذلك فقد كلّفه وليد قبيل اختفائه بالاهتمام برسائله وبريده. إنّ نقطة البداية إذن هي الاختفاء الحقيقي لوليد. وهو كما قلنا آنفا اختفاء فعليّ، إذ يقابل هذا الاختفاء اختفاء سابق يمكن تسميته بالاختفاء "بالقوّة". وذلك عندما قرّر البطل نسيان اسمه الأسبق "خمسن" وتعويضه بـ"وليد" (5). فإذا عوّض في اختفائه

(1) جبرا: "البحث": ص 364.
(2) م.ن. ص 15-16.
(3) م.ن. ص 18.
(4) م.ن. ص 293-294.
(5) م.ن. ص 100.

بالقوّة اسمه القدم بالاسم الجديـد ، وإن احتفـى سابقا مذكرّا السّاك في كهف بعيـد (1) ، وعاد . فإنّه في احتفاءه الفعليّ بقي ذكرى لا عبر . وما البحث عنه إلاّ رواية لعمليّة البحث ذاتها،وقد دام بحث الدكتور جواد،ومن ورائه الكاتب،عن وليد مسعود قرابة السنة والنيف ، قرّر خلالها الشروع في التحرير . فلمّ الشتات ورتّب الأجزاء ولعلّه حاول قدر الجهد أن يكون أمينا،فترك بعض الثغرات مردّها تشعّب الحياة ذاتها وصعوبة المطابقة بين الواقع والخيال والوجه والقفا والحقيقة والقناع .

لم يشأ الرّاوي أن يكون بحثه بحثا علميّا مدقّقا حيث يعتمد توارد الأفعال والأعمال وفق نسقها الطبيعيّ ، بل إنّه حاول أن يمزج بين هذا الواقع ذاته وتلك اللّذة الّتي نستشفّها في الحياة نفسها . ونقصد بها ذلك التعتيم في الرؤى والغموض المستحبّ . فلم يحدّد السنة تحديدا واضحا ، وإن انزلق بها البحث مرّة واحدة . ولا بدّ للقارئ من أن يكون فطنا حتّى يستشفّها في عبر تلافيف الحديث . وقد جاءت على لسان ابراهيم الحاج نوفل الّذي يقول وكأنّه يخاطب وليد صنوه : "أنت روبعة في دماغي وصوتك أحمله في صوتي . وأنا أسأل أسئلة من ذلك النوع الّذي نعرف أي رجل يطلب منه ابنه خبزا فيعطيه حجرا ؟ أو يطلب منه سمكة ، فيعطيه أفعى ؟ طلبنا الخبز والسمكة . فأعطونا الحجر والأفعى . وغضبت أنت أخيرا ، رغم كلّ حبّك ورصانتك : أمر مّا وقع فكان القشّة الّتي قصمت ظهر الحمل . من حزيران 67 إلى أيلول 70 إلى آذار 71 حين قدّم مروان دمه الفتي قربانا لغضبتك ، ولا أذكر التواريخ السّابقة ، وما أكثرها ! غضبت وحزنت وما يئست . أم أنّك يئست أيضا ! لن أصدّق لن أصدّق ، أنّك تلاشيت كسراب في البادية ، تعبيرا عن موقفك الأخير لأنّني أعرفك جيّدا ، زوبعتك تستمرّ في أدمغة كثيرة لا دماغي وحده " (2).

إنّ الجملة المفتاح في هذه الفقرة هي الّتي أورد فيها السّارد موقف وليد الأخير ، حين أبى إلاّ أن يندثر في الصحراء ، ويعيش في المغارة ، فهو والسّراب - هذا الشيء الّذي يتراءى للمرء مع اشتداد الحرّ فيرى الدّوار بمعالمه وبيوته وأسحاره.وما هو إلاّ الصحراء القاحلة الضّاربة في الجفاف والقحط - سواء بسواء.

(1) جبرا -"البحث"- ص 111 .
(2) م.ن.ص 343 .

وبذلك يبدو وليد مسعود كالمولود المفقود ، والظاهر الموؤود ظهر ليغيب ، وجاء ليختفي ، وبان ليندثر ، وحلّ ليحلّ ، واندفع لينعدم .

إنّ اختفاء وليد كان حدثا فريدا جاء بعد أحداث جسام سابقة زمنيا له . أهمّها تلك الّتي أوردها السّارد في الفقرة السابقة وهي أحداث حزيران 67 حيث مني العرب بالهزيمة أمام دولة الصهاينة فكانت النكسة الّتي تلتها أحداث أيلول 70 عندما شرع البعض في إبادة الثورة الفلسطينيّة في الأردن إلى آذار 1971 حيث استشهد مروان وحيد وليد . وهذا الحدث الأخير كان القدر الذي أدّى بوليد إلى التّصميم على الفعل .ففعل ما فعل . وقام بما قام به . فاختفى في انتظار ميلاد جديد . ولعلّ هذا الميلاد اتضح فيما أقدمت عليه وصال شقيقة الدكتور طارق الّتي هاجرت إلى بيروت،ثمّ إلى فلسطين من أجل الانتماء إلى فصائل المقاومة . وضل رحيلها مكّنت " الوصيّ " من معين لا يستهان به ووثائق قيّمة سريّة حول وليد . وفي ذلك مؤشّر ميلاد جديد لبس من الصعب اكتشافهُ . بل إن الدكتور جواد نفسه يصرح به إذ يعترف : " ما كنت أتصوّر أنّ هناك من يعرف وليد مثلي . ولكنّني كنت مخطئا. أنتِ تعرفينه أكثر منّي وأحس منّي وأعمق منّي" (1) . وقد جاءت هذه القولة في الصّفحات الأخيرة من " البحث " ممّا يجعل نظره جواد في بحثه تحتمل الحقيقة وتحتمل الكذب . فالبحث يبقى بحثا مفتوحا لا يستقرّ على رؤيــه أحاديّه ، إنّما هي رؤى متعدّدة شأنها في ذلك شأن الحياة في تقلّباتها وتغيّراتها المسرفة . وهو في ذلك أيضا يلتزم بما رأيناه إبّان دراستنا للرّواية.فتعدّد الرّواة هو صورة من صور الحياة المتعدّدة الوجوه والمرايا ، وهي رؤى تصل حدّ التناقض والتطابق في آن .وعبر هذا البحث تنكشف صورة المجتمع العربيّ عامة والفلسطينيّ خاصّة،وكأنّ البحث عن وليد مسعود هو بحث عن الفلسطينيّ التائه الذي حلّ محلّ اليهوديّ الضّال .وإذا كان الزمن الموضوعيّ في البحث هو أوائل السبعينات وبالضبط بعد آذار (مارس) 1971 التّاريخ الذي استشهد فيه مروان فإنّ الاختفاء كان في أقرب الحالات قبل انتهاء الموسم الدراسيّ ومع قدوم الصيف.ذلك أنّ وليد اتّصل بجواد في الصباح الباكر قبل خروجه إلى الكليّة . كما أنّ رحلة كاظم وطـارق إلـــــــى الخارج ،

(1) جبرا -"البحث" ص 377 .

هي مرتبطة أساسا بالبحث عن الراحة،وبالتالي فإنّ الاختفاء يكون في أواسط سنة 1971 أو نهايتها (1) . وهذه الفترة هي ثرّية على المستوى العربيّ والعالميّ إذ سبقت حرب 1973،وقد سعى الرواة،ومن ورائهم الكاتب،إلى تصوير المجتمع في تعامله مع الواقع الفلسطينيّ . فكان البحث صورة عن واقع الفلسطينيين داخل الأرض المحتلّة أو خارجها ، في خضّم التوتّرات العربيّة على جميع الأصعدة ...

2 - **الزمن النفسي :**

إنّ الزمن النفسيّ أو الزمن الباطنيّ هو الزمن المرتبط بالشخصيات الرّوائية وخاصة منها الشخصيات المحورية . فإن كان الزمن الموضوعيّ هو متابعة تطوّر الأحداث وفق مقياس معيّن هو الثواني فالدقائق فالساعات إلى اليوم ، فالفصول فالسنوات والقرون ، فإنّ الزمن النفسيّ هو الزمن الذي تحسّ به النفس وتتخيّله الحواس وترتطم به الذاكرة . إنّه الزمن المسافر عبر دواخل الإنسان . فكلّما عادت النفس إلى كهفها الداخليّ خلقت زمنها الخاصّ ترى به الأشياء وتقوّمها وفق هذا المنظـــور .

إنّ الزمن النفسيّ هو الزمن الّذي تتحرّرُ معه الرؤية إذ تنساق مع ما يعتمل في داخلها من أهواء وآمال وآلام،ومن ثمّ فالنفس تصطرع عبر حدود زمنيّة لا مرتّبة هي حقب كالثواني ودقائق كالدهور وساعات كالأبديّة وأبدية كاللحظات الخاطفة.وهذا الزمن الّذي لا يقاس بالسّاعات والدقائق ، ولا بالأيّام والدهور،هو زمن التخيّل بحقّ،لذلك فإنّ للحلم والذاكرة والمخيّلة دورها في تثبيته .فإذا البطل يعايش الزمن الموضوعيّ الواقع والزمن النفسيّ الذهني،وتوالي السرد والحوار الباطنيّ يمكّن الرّوائي من أن يعبّر عن الزمنين بصورة تتداخل حينا،وتنفصل حينا آخر.

وإن كان الزمن الموضوعيّ هو زمن محدّد ، له طرفان واضحان بداية يبتدئ ونهاية ينتهي إليها ، فإنّ الزمن النفسيّ قد يتّسع غاية الاتّساع كما قد يضيق غاية الضيق أو ينغلق غاية الانغلاق . وذلك دون اعتبار لطول الزمن الموضوعيّ أو قصره.

---

(1) من غريب الصدف أن يتّفق هذا التاريخ ووفاة الشاعر توفيق صايغ الّذي فارق الحياة "يوم الأحد الثالث من كانون الثاني/يناير 1971" انظر - محمود شريح - "توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى" ص 199 .

وجبرا يجد في الزمن متنفّسا كبيرا لتصوير الشّخصيات في صراعها المرير من أجل فهم أعمق لواقعها وتحليل ضاف لأسباب التردّي أو الفشل الّذي يعتورها والنزعة المأساويّة التي تستقطبها .

فكيف ورد هذا الزمن عبر روايات جبرا ؟

" **صـــراخ** " :

إنّ "صراخ" هي رواية الماضي بأتمّ معنى الكلمة . وإن كان الزمن الموضوعيّ هو ليلة من ليالي أمين سمّاع إثر عودته من عطلة قضاها فـــي الـجـبــل ، فإنّ الـزمن النفسيّ هو الماضي الّذي يفرض لونه على الشخصيّة السّاردة . فانطلاقا من زمن القصّ واعتبارا للحاضر، فإنّ الرّاوي،ومن ورائه الكاتب ، يستلهم الماضي بأنواعه: من ماض قريب إلى ماض بعيد إلى حاضر مرافق لزمن القصّ إلى مستقبل اعتبارا لزمن القصّ ولكنّه مستقبل حدثيّ مضى وانتهى . ومن هذا المنظور فإنّ "صراخ" هي رواية الماضي ويكفي أن ننظر في الجدول التّالي لنكتشف سيطرة الماضي على القصّ :

الفصل	حاضر القص	الماضي	المستقبل
1	ص 5 منطلق القصّ	ص 7 ذكرى عنايت ص 8 ذكرى مقابلة سلمان شنوب ص 13 الزيارة	ص9 : التفكير في عنايت الآن
2	ص 19 الآن	ص 19 اللقاء الأوّل والتعارف	
3	ص 24 الآن	ص 24 ذكرى الأب ص 24 ذكرى عز الدين ياسر	
4	ص 27 في المقهى ص 29 الحوار ص 38 حديث عمر ص 46 عودة إلى رشيد ص 52 الخروج من المقهى	ص 28 تذكر سمية (حلم) ص 33 تموبه سمية ص 36 أبو أمين ص 41 الحوار الباطني "قلت نفسي..." ص 49 ليلة الفيضان ص 52 ذكرى في الفراق الأوّل	
5		ص 53 هجرة سمية ص 54 ذكرى الحبّ	
6	ص 57 السنما والناس	ص 58 ضيف عمر السامري ص 59 طلب أسرة آل باسر ص 60 - قبول الطلب - تذكر فصل حرق غازي باشا	
7	ص 64 حوار مع ناصر الحموي ص 69 الآن	ص 66 نواحي الموت الخمسة وذكرى الطفولة ص 68 ذكرى الخروج مع سمية ذات صباح بعد اللقاء الأوّل	ص 61 التفكير في عنايت وركزان
8	ص 70 ركوب التاكسي والتوجه إلى قصر عنايت ص 78 ركزان والتلذذ بالحرق	ص 78 فقرات من المخطوطات	
9	ص 81 الخروج من القصر ص 82 الهروب والضحك	ص 82 تاريخ تمثال الزهرة 300 سنه	
10	ص 83 العوده إلى البيت ص 84 السرعة في العودة الساحة - العتبة ص 86 النوم والحلم : سمية زهرة العشاق	ص 83 ذكرى الطفولة وقصّة الأب	
11	ص 87 بين الحقيقه والحلم الصرخه ص 89 واقع السقفه والوعي ص 91 الانفجارات والنار الخارقه		ص 95 اكتشاف الطريق من جديد : البدايه الجديده

إنّنا حاولنا في هذا الجدول أن نحدّد معالم الزمن النفسيّ عبر قنواته الثّلاث حاضر القصّ والماضي والمستقبل . ويتّضح أنّ للماضي في هذه الرواية مكانته الكبيرة. فالرواية هي رواية الماضي برمّته . فالرّاوي يقصّ قصّته بنفسه . وبالتّالي فإنّ الحوار الباطنيّ يكشف لنا عن دواخل البطل.فإذا هو ينساق عبر الذكرى . فتحمله عبر أحداث سابقة عايشها وأحداث لاحقة تصوّرها له المخيّلة . وقد وردت هذه الأحداث السّابقة مصوّرة عبر الذاكرة التي يعطيها جبرا مكانتها الكبرى . أمّا الأحداث اللاحقة فقد كشفنا ثلاثة أحداث أو مقامات ورد الأوّل في الفصل الأوّل حيث يقول الرّاوي : "... وقلت إنّ عنايت ياسر الآن جالسة ولا شكّ في مكتبتها تفرز الرسائل والأوراق والوثائق العائليّة والمذكّرات القديمة التي اصفرت صفحاتها وحال حبرها . وعند وصولي ستدسّ يدها النحيلة الباردة في يدي مصافحة ثمّ تقدّم لي ما تسميه هيكلا من الاقتراحات الجديدة ، وتطلب إليّ أن "أدرسها" ليوم أو يومين. فقد كان لها إمعان مضحك بصواب حكمي على الأمور . وكلّما دقّت ساعتها القديمة الثانية عشرة (وكان من دأب الدقيقتين الأخيرتين أن تتلكّأ فأكاد أضحك لو لا تمسك عنايت هانم بالتّأدب الشّديد) . تقول على طريقتها المألوفة إنّ النهار قد انقضى وحلّ وقت الرّاحة ، أليس كذلك أستاذ أمين ؟..." (1) .

ففي هذه الفقرة ينبري الراوي يتخيّل حدث لقائه مع عنايت هانم ، وقد تغيّب عنها مدّة عطلته التي قضاها في الجبل .- فهي ستكون في المكتبة وفق ما عهدها عليه،وهي ستقدّم له برنامج عمل جديد ترجوه النظر فيه ونقده لما يتميّز به البطل من سعة اطّلاع وعمق معرفة .

إنّ هذا الحدث أو تصوّره لم يحدث . ذلك أنّ البطل يذهب إلى القصر لكنّه يعجب لوجود ركزان يقول : "وفي المكتبة رأيت ركزان لابسة ثوبا أسود واقفة قرب أكوام من الأوراق وفي يدها كتاب أصفر يظهر أنّها كانت تقرأ فيه.وللحال أدركت أنّ تلك الأوراق ما هي إلاّ المخطوطات التي قضيت الأشهر الأخيرة في دراستها وتحقيقها. فدهشت لرؤية ركزان في ذلك الوضع ..." (2) . إنّ تصوّر الحدث وتخيّله

(1) جبرا ."صراخ" ص 9 .
(2) م. ن. ص 70 .

يمكّن من فهم نفسيّة البطل وكذلك يزيح اللثام عن شخصية عنايت . أمّا اكتشاف شخصيّة ركرلن، فنستشفّه من تخيّل أمين لعنايت وركرلن وهما في المكتبة في مجال آخر . يقول :"... وبعد أن تذكّرت قصّة غازي باشا ، تصوّرت عنايت وركرلن رابضتين في المكتبة أمام كومة جديدة من الرسائل والمخطوطات وتساءلت ترى أيّ أصوات تتجاوب في ذهن تينك العانستين مع أحداث أسلافهما الجهورية المفعمة بنشاط العضل والحسّ؟ "(1) . ويستدرك الرّاوي لكي يكشف دواخل الشخصيتين .

إنّ تصوّر الأحداث اللاحقة نادرة الحدوث في رواية "صراخ" بل إنّها تكاد تنعدم، ولعلّ بروزها في آخر جملة من الرّواية يدلّ على انفتاح البطل على المستقبل باعتباره الطريق المنبسط أمامه،وقد خلا من سميّة من ناحية وهي تمثّل ماضيه الاجتماعيّ ، وركرلن التي ترمز إلى كسر كلّ قيود الماضي من ناحية أخرى .

إنّ هذه النهاية المنفتحة على المستقبل وضّحه الرّاوي ، ومن ورائه الكاتب عبر الحلم (2) حيث مزج الرّاوي بين الحلم والواقع .

إنّ الأحداث اللاحقةالواردة في الرواية هي أحداث قليلة ، وعلى العكس من ذلك فإنّ الأحداث السابقة أو الإضاءات المنبثقة من الماضي قريبه وبعيده هي أسّ هذا العمل الرّوائيّ وقطباها هما :

<u>أوّلا</u> : قصّة حب أمين لسمية من ناحية بدءا من التعارف الأوّل بالحرش خارج المدينة (3) إلى هروبها ليلة الفيضان (4)، إلى طردها من البيت الزوجية (5) .

<u>ثانيا</u> : كتابة تاريخ آل ياسر ومبدؤه تذكّره لعنايت هانم (6) وطلبها منه كتابة التّاريخ الخاص بالأسرة الكريمة (7) إلى حرق المخطوطات وتفجير القصر (8) .

---

(1) صبرا -"صراخ" ص 61 .
(2) م. ن. ، ص 86 .
(3) م. ن. ، ص 19 .
(4) م. ن. ، ص 52 .
(5) م. ن. ، ص 89 .
(6) م. ن.، ص 7 .
(7) م. ن. ، ص 59 .
(8) م. ن. ، ص 78 .

أمّا الحاضر في هذه الرواية فهو رمس زئبقي ، فالحاضر نقطة من المستقبل تؤول إلى الحاضر لكي تمضي بسرعة فتمسي في رحاب الماضي . ومن ثمّ فهو الزمن المتحوّل الذي لا يستقرّ وهو في النصّ زمن القصّ ذاته ، وحضوره يواري قوّة الماضي فهو وحدود الزمن الموضوعيّ ونعني به الليلة الفاصلة بين سابق : عطلة أمين ولاحق ، النظر إلى الطريق الجديد . وهذا الحاضر يكتنفه ضرب من الغموض والتعتيم . هو علاّة من خاصّيات الزمن النفسيّ عموما . إنّ الزمن الموضوعيّ بقدر ما هو جليّ واضح وبالإمكان تحسّسه وكشفه وإبراره ، فإنّ الزمن النفسيّ يكشف عن دواخل النّفوس ، لكنّه في آن يقدح النار الوضّاءة لينطفئ بسرعة ، حتّى تترك العين منبهرة ترى ولا ترى . والأذن تسمع ولا تسمع . لذلك فإنّه الزمن المموّه - الزمن المعتّم الزمن الذي يصعب في الحقيقة ، فصله عن بعضه بعضا . فهذا الزّمن هو الذي به تتجلى الشخصية، ويكون لحوارها الداخلي المجال الواسع الذي به تفتضح وعن طريقه تفهم وبه تنكشف . ونحن نقرّ أنّ هذا الزمن يستعمله القاصّ لكي يمكّن القارئ من الولوج عبر تلافيف النفسيات المعقّدة ، وهو من التقنيات الثريّة ، إذا أجاد الكاتب استعمالها تمكّن من تصوير الشخصيات تصويرا مقنعا.ذلك أنّ هذه الشخصيات تسعى دائما-رغم ورقيتها-أن تحاكي الحياة في تطوّرها وتغيّرهاالمسرف.

الغرف الأخرى :

إنّ الزمن النّفسيّ في رواية جبرا الأولى مرتكز على الماضي . فأمين سماع في حاضره الإشكالي يجد في الزمن الماضي نسقه . فالرواية رواية الماضي الذي يستدعي النكوص على الأعقاب وتغيير الوجهة . ومن ثمّ فإنّ البطل يقف في نهاية الرواية أمام الطريق متطلّعا إلى حياة جديدة . أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الزّمن النفسيّ يكتسي صبغة خرافيّة اسطوريّة فمنذ المنطلق يضعنا الكاتب أمام قصّة الأميرة حيث يصوّر لنا جوّا خرافيا هو جوّ "ألف ليلة وليلة" ومناخ "الغرف الأخرى" وهي غرف متداخلة ترمز إلى متاهة المنبوتور (1) .

Minos-Minotaure- in Dictionnaire de la Mythologie - Michael Grant (1) Et John Hazel trad Française de Etienne Leyris - Ed : Seghers Marabout 1975 - pp. 250-252

وهذا الزّمن الخرافيّ يجعل الزّمن النفسيّ يخضع لتراتيب الخرافة حيث يعمّ في هذا المقام المستقبل والحاضر زمن الحكي . فمنذ البداية ينعدم التذكّر وتشلّ الذاكرة ، ويردهر النسيان . يتساءل البطل متعجّبا : "لا يمكن للمرء أن يكون بمثل هذا النسيان . مستحيل" (1) .

إنّ بطل "الغرف الأخرى" وهو ينطلق في رحلته الليليّة ينكشف تأزّمه تدريجيّا ذلك أنّ الرحلة هي ، في الحقيقة ، رحلة إلى داخل البطل لا خارجه ، فالبطل يفتضح في آخر الرواية . يقول عليوي صديق البطل "... لا أدري ما بك إلاّ إذا كنت منذ الآن قد بدأت تضيع في صفحات كتابك القادم" (2) .

إنّ هذه الجملة تجعل الكتاب كلّه - كتاب الغرف - هو حلم من أحلام البطل ، فهو حياة داخليّة موازية لحياة البطل الحقيقيّة فإن كان كتاب "المعلوم والمجهول" الذي ألّفه البطل وسيوقّعه في حفل مشهود ، فإنّ "الغرف الأخرى" هو الرحلة الداخليّة لصاحب كتاب "المعلوم والمجهول" وهو يتصوّر رحلته إلى الحفل فإذا بهذه الرحلة الليليّة تجعله يكشف عمّا في هذه النفس من تناقضات وتفاعلات بل إنّها تجعله يكشف عجز الانسان أمام الحياة ، أمام القدر ، أمام نفسه ذاتها . وإن بدت الرّواية تسير وفق نسق تطوّريّ وتتصاعد أحداثها تدريجيّا ، فإنّ النسيان جعل النظر إلى الماضي السحيق أمرا غير مأمون العواقب . فالإنسان ابن لحظته يعيش زمنه الحاضر والحاضر القريب لا غير . ففي هذه الرواية يمكث البطل مشدودا إلى حاضره رغم حبّه وولهه الكبيريـن للارتماء في أحضان الماضي.يعترف الرّاوي : "تمنّيت لو أنّ رأسي ينفلق ، لو أنّه ينسق عن إنسان آخر لا علم لي به ، يرقى إلى مستوى ذلك الشطط ويخرج بي من ورطة ما بعد العشاء تلك . وأنا الذي نسيت اسمي ونسيت ما فيّ كلّه . شعرت أنّني نزلت إلى القاع من ذاكرتي المثقوبة ألملم منها أيّ بقايا عصيت على الثقوب فلم تتسرّب" (3) .

إنّ ارتباط البطل بحاضر القصّ جعل الرّجوع إلى الوراء أو "الاسترجاع" من الأمور المستبعدة ، لذلك فإنّ الماضي لا يذكر إلاّ نادرا . فالبطل وهو يقرأ الرّسالـــة

---

(1) جبرا : "الغرف الأخرى" ، ص 10 .
(2) م. ن. ، ص 162 .
(3) م. ن. ، ص 109 .

يلاحظ : "تواقيع متوالية ومتداخلة وباقلام متباينة ، فيها الأزرق والأسود والأحمر ذكّرتني "بالمضابط" التي كان يقدّمها المخاتير في الأزمنة الخالية إلى المسؤولين حين يريدون البرهان على أنّ مئات الرجال مع عائلاتهم يؤيّدونهم في مطالبهم العـــادلة" (1). إنّ هذه الذكرى هي ذكرى خارجيّة مرتبطة بحاسّة النظر . فهي إذن ذكرى مبنية على التشابه لا ذكرى شخصيّة مرتبطة بحياة البطل وسيرته .

ولعلّ الذكرى الوحيدة التي يمكن أن تعتبر "استرجاعا" بالمعنى العميق للكلمة هي عند حديث البطل في حفل الشرف الذي أقامه عليوي صاحب الأزرار له . ففي هذا المقام تحدّث البطل عن طفولته ، وعن انتحار صديقه القديم (2) بعد أنّ قدّم كلّ ذلك بشعر للمتنبّي فيه توضيح لنفسيّة الإنسان الميّال إلى الشرّ بسليقته .

إنّ البطل يجرّ من صديقه المنتحر صنوا له ، لكي يناقشه . فانتحار الصّديق هو تجربة يختزنها البطل ، ويشعر أنّه كان بالإمكان أن يكون مكانه . إلاّ أنّ البطل تراجع ولم يُقدم واعتبر ذلك حظوة : "أشعر أنّني كنت محظوظا بل سعيدا ، في العودة إلى السّاحل الصاخب بالنذالات والجرائم . لماذا ؟ لكي أجابهها بإرادتي لكي أجابهها ورأسي مرفوع وعيناي مفتوحتان ، متشبّثا برؤيتي التي لن تزعزعني عنها الرّياح العاتيات" (3) .

إنّ البطل في هذه اللحظات ينضح بالتجربة الماضية وهي تجربة جهاد مرير ، تجربة مأساة الإنسان في هذا الكون المليء بالشّرور . إلاّ أنّ هذا الاسترجاع هو استرجاع آنيّ إذ يعمد البطل إلى الربط مع الحاضر المرير، فيخاطب الحاضرين قائلا : "ماذا حقّقتم أنتم في هذه الليالي الدّامية التي يضجّ هواؤها بالصراخ والعويل سوى أن تسدّوا الآذان بأصابعكم بين الحين والحين . وتهيّئوا لأنفسكم وليمة قد تكون الأخيرة، وأنتم لا تعلمون ؟ اسمحوا لي أن أكرّر أيّها السيّدات والسّادة وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث وإذا لم تتداركوا الأمر فربما فإنّها ستُنشر أمامكم ، هنا ، علــى

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 75 .
(2) يحيلنا هذا الحديث إلى شخصيّة الشاعر توفيق الصايغ الذي حاول الانتحار مرارا عديدة ، أنظر: جبرا - "النار والجوهر" ، ص ص 99 - 100 .
(3) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 113 .

الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات ..."(1) .

إنّ الذاكرة لا تفعل فعلها الكبير في رواية "الغرف الأخرى" على عكس الرواية الأولى ، ففي رواية "صراخ" كانت الذاكرة هي أسّ العمل الرّوائي في حين أنّ "الغرف الأخرى" تعتمد أساسا الحاضر والمستقبل القريب عمادا يرتكز عليه الفنّ الرّوائي . فالبطل يعيش لحظته ، يعيش ليلته الذهنيّة . فإذا هي الزوبعة تلو الزوبعة والانتفاضة تلو الأخرى . فالغرف هي سلسلة لحظات حرجة يعيشها البطل آنيا وقلّما انساق فيها إلى الماضي ذلك أنّ هذه الذات قد فقدت مقوّماتها وأمست جسما خاويا وجسدا ، بلا روح . وهذا يفسّر واقع الشعب الفلسطينيّ الذي بات يؤمن بيومه فقط أمّا غده فهو علامة استفهام دائمة الحضور .

وقد يبدو للدّارس في هذا المضمار أنّ هذه الروايةهي تصوير لحالة الفراغ والقلق والسأم والضجر الّتي يعيشها الفرد العربي عامّة والمواطن الفلسطينيّ خاصة بل قد يرى فيها البعض انتفاء الفعل وقتلا للإرادة وإبادة للقوّة الذاتيّة . إلاّ أنّنا عبر تحليلنا القادم نرى فيها بناء جديدا لهذا الإنسان ، فإن عمّت الذات شوائبها وإن انخرمت أجزاؤها وتفتّتت أشلاؤها ، فإنّها تسعى عبر هذا العمل إلى بناء جديد . فالرّواية وإن صوّرت الانخرام وإن عكست التناقضات فإنّها تحمل في نسيجها بناء جديدا هو هذه الرّواية-الّتي يسعى البطل إلى حياكة خطوطها وحكاية أحداثها عن طريق تصوير الذهن في صراعه المرير مع تلافيفه . إنّها ، كما قلنا في بداية التحليل، بناء جديد على أنقاض الذات الّتي انشطرت وتفتّتت ، إنّه البناء المنطلق من واقع مرير بعد فهمه ودرسه . ولعلّ الصورة الّتي تنطبع عند الدارس حالما ينهي القراءة أنّ هذه الرواية - رواية الغرف - تعتمد في أساسها الزمن النفسيّ ، فهي رواية تخرج عن المألوف بهذه الصفة فهي تركّز على هذا الزمن الذي يجد في الأسطورة والخرافة مدلوله ،وبه تفسّر الأجزاء وتحدّد الملامح . إنّ قطب الرحى في هذه الرواية هو هذا-الزمن-النفسيّ الطاغي وهو زمن ينطق بالحاضر والمستقبل القريب أي إنّه الزمن الآنيّ للنفس وهي تتعامل مع واقعها . فطورا تجد هذه الـــذات

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص ص 113 - 114 .

حريّتها في الانجراف إلى القوقعه (1) وتارة تنغمس في الواقع المرير لتعايشه وتموت فيه (2) وأحيانا أخرى ترى ذاتا منشطرة . فهي هنا وهناك وهنالك أيضا وفي آن واحد (3) . إنّه الزّمن المتحرّك - الزمن الّذي لا يستقرّ على الحال ومثله هي النفس الّتي يتأجّج أوارها ويحترق داخلها ، فإذا هي بحث واستقراء وإجهاد ومجاهـــدة .

إنّ الزمن النفسيّ في "العرف" هو الزّمن الطاغي وإن كان البطل قد رحل عبر ليلة ليستقرّ في الآخير مع رفيقه العليوي فإنّ هذا الصديق تجلّى له عبر رحلة اللّيل في ثوب شخصية طريفة هو العليوي ذاته صاحب الأزرار ، وهنا يكمن التوافق بين الواقع كواقع ، والحلم كحقيقة تذكر فلا تنكر . وإن كان البطل يقصّ علينا قصّته فإنّها تلك القصّة الّتي تروي قصّة قصّته . ومن ثمّ كان التلاعب بهذا الزمن بين ماض منعدم وحاضر دائم . وبين هذا الماضي المفقود والحاضر المنشود سعت النّفس إلى إدراك ذاتها متّبعة في ذلك طريق التجربة الحيّة لا التجربة المستندة إلى الذاكرة. وهنا المفارقة بين "صراخ" من ناحية و "الغرف الآخرى" من ناحيّة ثانية.

السّفينـــــة

إنّ الزّمن الموضوعيّ في رواية "السّفينة" كما توصلنا إليه في تحليلنا يمتدّ عبر أيّام ستّة مبدؤها أوائل حزيران سنة 1962 أو 1963 ونهايتها صبيحة يوم السبت ولهذا الزمن الموضوعيّ أكثر من معنى وأكثر من رمز . وإن لم يبلغ هذا الزمن الأسبوع ، فإنّ الزمن النفسيّ يغطّي حقبة تاريخيّة متّسعة ، بل لعلّها تعود إلى جذور الإنسان في هذا الكون ، ولا أدلّ على ذلك من الرّمز الّذي نستشفّه من الزّمن الموضوعيّ ذاته ، والّذي يشير مباشرة إلى خلق الكون وإبداع عالم الكائنات .

ولعلّ الملاحظة الأولى الّتي تتبادر لدارس هذا الأثر ، هو التصوير المكثّف للماضي ، فتكاد رواية "السفينه" تكون صورة لماضي الشخصيّة المحوريّة فكلّما انساقت هذه الشخصية في حديثها الدّاخليّ ، هربت من واقعها إلى الماضي بنوعيـــه.

(1) جبرا - "الغرف الآخرى" ص 18 .
(2) م. ن. ص 78 .
(3) م. ن. ص 121 .

البعيد السحيق والقريب المعيش . وقد جاءت هذه الارتدادات وفق مخطط معـــين .
فالمنطلق كان هروب عصام سلمان من بلده في سبيل رحلة للترويح عن النفس بحثا
عن نسيان لماضيه وواقعه . ويجد سبيله في السّفينة الّتي تشقّ العباب متنقّلة من
مرفأ إلى آخر، تاركة للمسافرين الزّمن المطلوب من أجل استراحة على الضفاف
الجميلة . إلاّ أنّ ما يقع لعصام هو عكس مسعاه . فإذا هو هارب من واقعه ليقع فيه
وبطريقة أشنع ، فقد شاءت الصدفة أن تتبعه لمى كظلّه . فإن أراد الهرب منها ، فإنّها
تبعته بمحض الصدفة. وكانت مرفوقة بزوجها على نفس السّفينة ، ومن ثمّ فإنّ
الحياة الّتي أراد عصام أن يوليها ظهره من أجل تجربة جديدة كلّ الجدّة تنقلب رأسا
على عقب . وتمسي حياته الجديدة إعادة للمأساة الّتي طالما خشي الوقوع فيها .
يعترف البطل منذ البداية: "ما كنت لأعرف أن (أكاد لا أستطيع أن أقولها) إنّ لمى
نفسها لمى المسكينة ، لمى الباكية بعض الليالي ، الغادرة بأهلها من أجلي الضاحكة
الراكضة على عيني ، لمى ستكون أيضا هنا في هذه السّفينة حمولتها عشرة آلاف طن
يونانيّة تباهي الأفق بمدخنتين كبيرتين وهي تحوك شبكتها ، ثمّ تنفضها بين بيروت
والاسكندرية وراكليون وبيريوس ونابولي وجنوي ومرسيليا ..."(1) .

إنّ البطل في هذه الفقرة الّتي وردت في البداية ينساق مع ماضيه ، وهو
يحاور نفسه فإذا هو ينتقل بين كلمات رموز ، كلمات دالّة على حقب زمنيّة ماضية لا
يحدّدها بالضبط ، وإنّما يثيرها همّه في ذلك قدح تلك الجذوة الّتي تضيء داخل الإنسان
إضاءة مدهشة ثمّ يعمّه الظلام بعد ذلك . فلمى المسكينة / الباكية / الغادرة /
الضاحكة / الراكضة تحمل أوصافا تدلّ على مراحل زمنيّة أثارت في البطل حساسيته
المفرطة وتثير بدورها في القارئ تساؤلات عدّة تفيض عن المعلوم لتكتسح المناطق
المظلمة.ولعلّ هذا ما حدا بالكاتب إلى القول والاعتراف : "في الظاهر أصنع للرواية
هيكلا زمنيّا محدّدا ، قد يكون ليلة واحدة في "صراخ في ليل طويل" أو سنة واحدة في
"صيّادون في شارع ضيّق" وفي "السفينة" جعلته أسبوعا واحدا أمّا في "البحث عن
وليد مسعود" فتجرأت وجعلته خمسين سنة (نصف قرن) .

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 9 .

لكن هذا يظلّ مجرّد هيكل ظاهر ، المهمّ كيف تتنامى الأحداث وتتواشج ضمن هذا الهيكل وتوحي أنّها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة وإنّما في الوقت نفسه بنت الزمن كلّه فأنت لست ابن هذه اللحظة فقط أو هذا اليوم أو هذه السّنة ، وإنّما ابن الخمسين سنة أو في الواقع ابن العشرين دهرا الّتي عاشتها أمّتك" (1) .

إنّ الزّمن النّفسيّ في رواية "السّفينة" يرتكز أساسا على ماضي الشخصية المحوريّة والشخصيات المساعدة والمناهضة ، فقد مكّنت الذاكرة البطل من الرّجوع إلى الوراء وإثارة تلك اللحظات العابقة بالحرارة في علاقاته مع الآخرين ، وخاصّة مع لمى يقول : "كان القمر قد غاب فاسودّ امتداد اليمّ حولنا تحت بريق النجوم الكبار المتراصّة ، وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في ضرب وتير مسموع ، وفي وسط الحقد العارم أمامي انقذفت لمى ، لابسة عارية لا أعلم . فهي في ثيابها ، ولكنّي أرى كلّ جارحة في جسمها ، فالشفتان الريانتان المعطرتان بالروج والثديان المنطلقان من القميص - إنّها هنا . أمام عيني ، وراء عيني ، على بعد منّي ، بين يدي . ونحن في سيّارتي ، منطلقان مع الليل إلى خارج بغداد ويدها كالجنزير تغلّني تلتفّ حول عنقي تهبط إلى صمي تتغلغل في قميصي ..."(2) . إنّ البطل ينساق وهو أمام البحر في تخيّلاته وذكرياته المريرة . فإذا هو يحكي تجربته الدفينة ويصف مراحل هذه التجربة منطلقا من حركية البحر ذاته . ففي الليل والقمر طالع تتأجّج العواطف فتنير فيه الذّكرى فينساب وعيه معها فيختزل المسافات ويحكي الساعات في لمحة خاطفة . إنّه اللاوعي يظهر فجأة ليختفي بعد ذلك مخلّفا واقعه المتردّي ، وبين هذا المدّ العاطفي وجزره تتوافد المواقف المختلفة ، ليعيشها البطل ، بل إنّ هذه الارتدادات تأتي إبّان الحوار مع الآخر وخاصّة مع لمى ذاتها . فبعيد عبارة واحدة ينطلق البطل في تصوّر الماضي محلّقا القارئ أو السامع متابعا الحدث بتؤدة وبطء : فعندما انفرد البطل مع لمى وخرجا معا إلى شوارع نابولي انبرى سيل الماضي في التدفّق فكان الحوار مركّزا على ضرب من العتاب المتبادل ، ولمّا يعلّق عصام على أفعال لمى موضّحا أنّها من "التّأويلات الغيبيّة" يوقف السّارد هذا المشهـــد ليحملنا مع مخيّلـــة

(1) جبرا ـ "ينابيع الرؤيا" ـ ص ص 66 - 67 .
(2) جبرا ـ "السّفينة" ـ ص 15 .

البطل / الراوي : "كل وجه لمى يذكّرني بوجه أمّي أيّام ، كنت طفلا . أمّي بموطلتهـــا الّتي تؤطّر وجهها بالسّواد ، فيبرر جمال قسماتها الّتي لم أنسها قط ، حتّى بعد أن عاثت فيها الغضون ، وجه أسمر ..."(1) . وطيلة ثلاث صفحات يعترف عصام بعديد التفاصيل أهمّها حادثة عائليّة تمثّلت في مقتل جواد الحمادي عمّ لمى في بغداد من أجل الأرض والقاتل ليس إلاّ والد عصام . وقد هرب إلى إيران ليعود خفية وليرحل من جديد دون عودة حتّى أمسى بطلا خرافيا اسطوريّا . ويعود البطل إلى الربط من جديد بين الأمّ ولمى : "لمى أيضا على طريقتها كانت سليلة غضبان بن ختّون لعلّ ذلك سرّ الشّبه بينها وبين أمّي ، بل السّر في انجذابي إليها أوّل مرّة وقعت عليها عيناي في إحدى تلك الحفلات الصاخبة الشّهيرة الّتي يقيمها سنويّا طلبة فنون تشلسى في "البرت هول" حيث يختلط آلاف الشاربين والرّاقصين من الطّلاب ..."(2) . وهنا أيضا انفتاح على ارتداد زمنيّ آخر هو مرحلة الدراسة بانكلترة وكيفيّة اللقاء بين عصام سلمان ولمى ابنة كاظم الحمادي أخي جواد (3) .وإثر هذا الانفتاح يعود بنا السّارد إلى الحوار ، فيورد من جديد كلمات لمى : "- تأويلاتي الغيبيّة ؟" قالت لمى "هذا الّذي فعلته بنفسي"(4) .

إنّ العودة إلى الماضي واستجلاء خفاياه هي ركيزة النسيج الرّوائي في "السفينة" . وإن كان البطل يجد في هذا الارتداد الزمنيّ منبعا حيّا لإحياء الذاكرة فإنّ بقيّة الأبطال يعيشون بدورهم ماضيهم الخاص . ولعلّ أروع مثل على ذلك وديع عسّاف الّذي بتوهّج الماضي لديه أعطى صورة تامّة عن رفيقه فائز عطاء الله بدءا من طفولته حتّى استشهاده (5) . وقد جاءت هذه الارتدادات مرتبطة بذكرى الدراتيل وعند عبور مضيق الكورينت ، فكأنّ هذه القصّة مضمّنة عبر قصّة وديع نفسه أو هي حقبة من تاريخه الماضي الوضيء .

(1) جبرا . "السّفينة" . ص 168 .
(2) م. ن. ص 171 .
(3) م. ن. ص 172 .
(4) م. ن. ص 173 .
(5) م. ن. ص ص 52 - 75 .

إنّ الارتداد الزمنيّ يخوّل للبطل وللآخرين انفتاحا على الزمن الماضي . فتمسي الرواية رواية للماضي . إنّ الزمن النفسيّ في رواية "السّفينة" جاء مرتكزا أساسا على هذا الارتداد الزمنيّ إلى الماضي،فيسعي البطل إلي استكناه خوافيه محاولا قدر المستطاع أن يترك القارئ يلج حقيقة الرواية مندمجا مع ذات البطل نفسه . فإذا هو يعرفه من الداخل . ويتمّ ذلك لا بالرّجوع إلى الماضي فقط وإنّما يصحبه أيضا عبر نظرة إلى المستقبل وإن بدت محتشمة فما من شخصيّة إلاّ لها مع آلامها ، آمالها . وهذه الآمال وردت خواطر تنتاب الشخصيّة فيعبّر عنها بحواره الدّاخليّ ، فتأتي كالاعتراف ومنذ البداية نعرف هذا المستقبل من خلال مراحل الرحلة نفسها . يقول البطل السارد : "لي ستكون أيضا في هذه السفينة ، حمولتها عشرة الاف طن يونانيّة تباهي الأفق بمدخنتين كبيرتين وهي تحوك شبكتها ثمّ تنفضها بين بيروت والاسكندريّة واراكليون وبيريوس ونابولي وجنوى ومرسيليا ، لعبة خطــــرة" (1) إنّ هذا التحديد هو تحديد لمسار الرحلة ، ولكنّه أيضا مسار للأبطال،إلاّ أنّ الرحلة ، أو على الأصحّ ، قصّة الرحلة ستتوقّف في نابولي . أمّا اللعبة الخطرة فهي إشارة جلية إلى هروب يؤول إلى عود ورجوع وانكفاء . فكأنّ القدر أبى إلاّ أن تكون رحلة دائريّة فـعـصام صارت عودته لا محيد له عنها . أمّا وديع فإنّه كان يحلم : "في نابولي سنأخذ النساء بالجملة ، ولن أكتب ولو كلمة واحدة لأنّ الكلمات تزيل حدّة انطلاقي" (2) . لكنّه يجد نفسه مكبّلا فيمسي هذا التوهّج المستقبليّ مجرّد حلم يراود إبّان الرّحلة وأثناءها لا-غير . فلقد لحقت به "مها" فكان التّوازن الّذي يبحث عنه ولعلّه يفكّر بإنجاز حلمه الكبير والعودة إلى الأرض والإنجاب في معانيه المتعدّدة (3).

إنّ الزّمن النفسيّ في رواية "السفينة" هو بالأساس عودة إلى الماضي وإن جاءت بعض المقاطع الّتي تدلّ على إيماءات-إلى المستقبل فهي في العادة ، قصيرة وهي تصوّر في الغالب الأعمّ ، أهمّ الآمال التي تحدو هذه الشخصيات . وممّا يؤكّد ذلك أنّ الرّواة ، ومن ورائهم الكاتب ، يعطون للمذكّرات واليوميّات دورها في هـــذا

(1) جبرا "السّفينة" ص 9 .
(2) م. ن. ص 23 .
(3) م. ن. ص 89 .

العالم الرّوائي . ففالح بترك بعد انتحاره إضبارة فيها كتابات كثيرة من مذكرات ورسائل محا تواريخها (1)، فإذا هي كتابة عن ماض مطلق فيه من الرّؤى والأفكار الكثير . وهذه الكتابة تذكّرنا حتما بما سنراه عند وليد مسعود الذى ترك لنا شريطا مسجّلا بلسانه وصوته ، وعلى ضوئه تتّضح صورة الرجل الّذي غاب عمدا من أجل إصرار على بقاء أمثل هو الخلود بعينه ، تصويرا للذات الفلسطينيّة السّاعية إلى تأصيل كيانها وفرض بقائها ...

إنّ الزّمن النفسيّ في رواية "السّفينة" هو زمن ماض بالأساس ، وهو زمن قاهر . فالأبطال يعانون هذا الزمن ويسعون إلى الهروب منه بحثا عن مخارج سلبيّة في الغالب ، إلاّ أنّ هذه الحلول تؤدّي بهم إلى نفس المنطلق أي إنّها تطوّح بهم إلى عود على بدء . فالهروب تتبعه العودة ، والبحث عن السكينة والراحة في السفر ينتهي بهم إلى أمواج المشاكل من جديد،وطلب الهدوء في البحر يوازيه نزول باليابسة . إنّ هذا الزّمن هو زمن انسداد الآفاق وانفتاح المآسي . فإن سعى الأبطال إلى حلول وهميّة ، فإنّها كانت بالنسبة إليهم بمثابة الرجوع إلى النبع . ولعلّ الكاتب كان يسعى من وراء ذلك إلى إيجاد توازن بين الأزمنة . يقول جبرا : "إنّ الّذي على المبدع أن يحقّقه هو لقاء الأزمنة في توازن خاصّ ... قد تبدو المستقبليّة للبعض مجرّد انتفاضة على الماضي ورفضه ، في حين أنّ الّذي يحقّق المستقبل هو ذاك الّذي استوعب الماضي ، وأدرك ما تحقّق فيه وما لم يتحقّق ... لقاء الأزمنة في توازن خاصّ هو سمة التجديد الحقيقيّة" (2) .

إنّ الزّمن النفسيّ في رواية "السّفينة" هو زمن ارتدادي في الأغلب،فهو ماض متلبّس بصاحبه وإن سعى البطل إلى الانسلاخ منه والارتماء في المجهول،إلاّ أنّ هذا الماضي يبدو له في ثوب أقوى وأشدّ وأمتن،وإن كانت "السّفينة" على هذه الشاكلة فهي تكاد تعدّ امتدادا لرواية "صراخ"، حيث كان الماضي هو المسيطر،ورغم أنّه "زمن موؤود" إلاّ أنّه الزّمن النابض دائما، القائم دائما، وإن بدا أمين سمّاع ثائرا على هذا الماضي، فإنّ "عصام سلمان"-وإن ثار بدوره على هذا الماضي-إلاّ أنّه لم ينسفه نسفا

(1) جبرا-"السّفينة"- ص 215 - 225 .
(2) جبرا-"ينابيع الرؤيا"- ص 79 .

وإنّما عاد إليه طائعا صاغرا. فكأنّه الكافر المشتاق . أمّا في "الغرف الأخرى" فإنّ الماضي انحلّ واندثر ليترك للعاصر القريب والمستقبل دورهما الفعّال في الإنسان . وأمسى الغد هو المأمول ، إلاّ أنّ البطل سرعان ما يعود بدوره إلى الواقع . فإذا الرحلة بدورها عود على بدء . فكلّ ما تمّ هو من نسيج الأحلام . وهي أحلام نفس توّاقة إلى المعرفة، فإذا هي تحترق جرّاءها وتكتوي بنارها الوهّاجة . وكذلك في "السّفينة" فإنّ البطل ، وإن هرب من واقعه ، إلاّ أنّ هذا الواقع تجسّد له حيّا نابضا في شخصيّة محبوبته لمى الّتي سايرته عبر رحلته فإذا هو هارب من النّار إلى النّار وملتجئ من القدر إلى القدر . وعبر هذه الرحلة تنكشف الدّواخل وتتحدّد الملامح لكن كيف كان الزمن النفسيّ في رواية "البحث" ؟ .

البحث عن وليد مسعود :

إنّ الزّمن النفسيّ في رواية"السفينة" هو بالأساس ارتداد إلى الماضي . فالبطل يهرب من واقعه لكي يعود إليه بعد رحلة دامت أسبوعا إلاّ أنّ الرحلة كرواية فاقت هذا الزّمن المحدود لتعمّ أزمنة أخرى هي أزمنة نفسيّة.وقد سلّط الرواة على الماضي أضواء عديدة عبرها اتّضحت ملامح الماضي بكوا بيسه وأحلامه . كما كان لهذا الزمن لواحق جاءت في صورة إيضاءات أو إشارات قصيرة هي في الأصل بعض الأحلام الّتي تراود الأبطال سرعان ما يعمّها الواقع فينفيها كما نفى الهروب . فإذا هو عود على بدء .

أمّا رواية "البحث" فإنّ زمنها الموضوعيّ ، كما حددنا سابقا ، يقارب الستة والنّيف . إلاّ أنّ هذا الزّمن بعمّه زمن نفسيّ هو أشمل وأكبر . فهو قد يصوّر نصف قرن من حياة أمّة ، بل إنّه قد يعمّ الدهر كلّه ، إذ يصوّر الذات الإنسانيّة يقول جبرا : "وليد مسعود بالنسبة لي يصوّر الفلسطينيّ ويصوّر القضيّة الفلسطينيّة ولكنّه يصوّر أيضا القضيّة العربيّة ، ولكنّي أريد أوّلا أن يكون وليد مسعود إنسانا عربيّا ، إنسانا عاش هذه الفترة . لذلك وجدتني فيما بعد أهتمّ بالقضيّة الزّمنيّة الّتي أصبحت قضيّة صعبة . لأنّه في حين يلتزم الفنّان بفترة زمنيّة معيّنة حتّى يحصل الحدث وحتّى يحصل-اتّجاه الشخصيّة وجدتني أنتشر عبر خمسين سنة من الزّمن وهذا شيء خطر على الكاتب لكنّي قبلت التّحدي بيني وبين نفسي ، وحاولـــت أن

أصوّر هؤلاء الأشخاص عبر خمس سنة من الزّمن العربيّ" (1) .

إنّ رواية "البحث" تسعى عبر نسيجها إلى رسم الماضي ، وقد جسّد وليد الخلفيّة الأساسيّة لهذا الأمر . فهو البطل الحاضر / المتواري ، الموجود / المفقود . وتمكّن بفضل حضوره وغيابه أن يكون مرآة تنعكس عليها الرّؤى وتحدّد الملامح على تقابلها وتخالفها . وأبرزُ الصفحات الّتي أوردها الدكتور جواد على لسان بطله الحاضر الغائب ، هي : "وليد مسعود يتذكّر النسّاك في كهف بعيد" (2) و "وليد يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة" (3) و "وليد يخترق أمطارا تتجسّد" (4) . وهذه الفصول هي ارتداد زمنيّ إلى ماض سحيق يصوّر بداية سيرورة وعي البطل . إنّ تذكّر وليد لمرحلة طفولته وسكه هو تصوير "للبئر الأولى" الّتي يستقي منها الرّاوي ومن ورائه الكاتب ، معينه الحقيقيّ من الأحلام والرّؤى .

والغريب أنّ المضمون العميق لهذه السيرة هو هروب البطل من واقعه في سبيل واقع جديد مؤمن به لكنّه في الأخير يعود إلى النقطة الّتي انطلق منها بقصّ وليد قائلا : "بعد غياب الشّمس بقليل تسلّلنا من بوّابة القسم الخارجيّ واحدا واحدا كما يتسلّل الهاربون من السجن ..." (5) ثمّ كانت العودة إلى الدير بعد يومين (6) . وعبر هذه التّجربة تنمو الأحلام وتتدفّق الكوابيس يقول وليد : "حلمت أحلاما غريبة كنت أراني راكبا حصان أبي أجوب به فلوات واسعة أشقّ به صحورا وكهوفا وأعبر مياها تتصاعد حولي تريد إغراقي ولكنّي أبقى عائما عليها مع حصاني" (7) .

إنّ الزّمن النّفسي مهيمن في هذه الرّواية . وقد تبدّى خاصّة في المضمون العميق للرّواية . فالبحث عن وليد مسعود هو دراسة اجتماعيّة ثقافيّة حضاريّة للمجتمع العربيّ في منتصف هذا القرن . وهو ، قبل وبعد ، دراسة نفسيّة لبطـــل

(1) جبرا :"الفنّ والحلم والعمل" ص 485 .
(2) جبرا :"البحث" ص 111 .
(3) م. ن. ص 175 .
(4) م. ن. ص 239 .
(5) م. ن. ص 113 .
(6) م. ن. ص 133 .
(7) م. ن. ص 129 .

إشكاليّ بعيش وسط مجتمع متدهور ، ورغم ما يمتلكه هذا البطل من مؤهّلات إلاّ أنّ رحى المجتمع تصهره وتفعل فيه فعلها . فيجد لزاما عليه أن يقوم بالحركة الّتي لا بدّ له منها ، فيختفي وعندها ينبري الأصدقاء في البحث عنه وإن قدّم الرّاوي / السّارد هذه القصّة فإنّ صديقه الدكتور طارق رؤوف درس إشكاليّة وليد نفسيّا (1) . ومن ثمّ فإنّ حضور الزّمن النفسيّ كان حضورا مكثّفا وقد انجرّ عن ذلك عديد الرّموز النفسيّة الّتي سنسعى في فصولنا اللاحقة إلى إبرازها .

ويبقى الشّريط الّذي أورده الدكتور جواد في بداية الرّواية (2) وهو شريط مسجّل بصوت وليد نفسه أسّ الزّمن النّفسيّ . ففيه نعايش سيرة الرّجل وفق منظوره الخاصّ وقد جاء الشّريط على طريقة الكتابة التلقائيّة فهو المتكلّم وهو السامع، وهو القائل الباثّ والمستمع المتقبّل . وقد تكلّم بطلاقة وحريّة تاركا سيل أفكاره تترابط عبر مخارج حروفه في نسق خاصّ به . فلا سلطة فوقيّة تذكّره بمنطق القول ولا وعيا ذاتيّا يقطع عنه حبل التفكير . يقول : "كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملوّنة أيّام المدرسة يعلّق بالعنق وينتفخ تحت الذراع على الخصر بأسراره الطفليّة كتاب سير الأبطال أسماء غريبة هرقل ويولسيس وأخيل وفطر خلس وفريام ما صدر البيت وقد ولّى الظلام هاربا فالشكر لله الأحد شكرا عظيما واجبا . أخذت الكيس وأفرغته من الكتب على عتبة الشبّاك ورحنا أنا وسلمان وعبد نقفز في الحواكير إلى أشجار الزيتون جداد الزيتون مستمرّ ونحن نلقط البقايا القليلة التّائهة بين الأشواك والحجارة والتّراب أو العالقة بالأغصان العالية بهزّ وتضطرب والأقدام تتشبّث بدراية والعالم كلّه أشجار زيتون عارية ومثقلة ما ولد ابعدوا عن تلك الشجرة لم نصلها بعد ..." (3) .

إنّ هذه البداية توضّح لنا منطلق الوعي في ذهن أنهكته التجارب وعملت فيه عملها . وها هو يعود إلى أيّام الصبا ، فانفلق الذهن وتداعى الخيال ، فتركه البطل الهارب المختفي ينساق وراء صوره في سبيل تصوير أمثل لطفولة مفقودة تطلب فلا

(1) جبرا - "البحث" - ص 135 .
(2) م.س. ص ص 26 - 34.
(3) م. ن. ص 26 .

تدرك . لقد انطلق البطل من كيس للكتب فكأنّ الكيس الحاوي للكتب هو بداية الحياة ذاتها . ولا عرو في ذلك فالعرب ارتبطت حياتهم بالكتاب والحرف والكلمة . فالحرف مقدّس ، كما هي الحياة أمر واجب.وقد ربط هذا الكيس بلون استمدّ من الطبيعة "أخضر بلون الزيتون" . ثمّ يمرّ إلى التجربة المريرة في طفولته وهي خروجه مع بعض أقرانه إلى الكهف في عمق الوادي من أجل نسك أمثل وعباده أتقى وأبرّ . لكنّ المجتمع كان لهم بالمرصاد فأوقف هذا الإيمان كما أوقفه وليد نفسه بعد تجربة مريرة في دير إيطالي : "تلك كانت إحدى لحظات الحسم في حياتي قرّرت هجر الدير نهائيّا ... قرّرت الهرب إلى الدنيا" (1) . ويتابع وليد مساره الحياتيّ موجيابأهمّ أطوارها مضيئا بعض ردهاتها وفق منظومة لا واعية تتسرّب من خلال حدسه الذاتي الّذي منه تنبع وإليه تعود . وفي الآخير ينضح منه الإجهاد ويعود إلى البداية ليعترف بأنّ كلّ ما قال وما قيل كأنّه السّراب ذاته : "لا لا لا ليس هذا ما أردت أن أقوله ولو أنّني أردت أن أقول بعضه إذن متى أنن أقول ما أريد قوله وكلّ ما قلت ما هو إلاّ الحواشي المتن ضائع فلأحرّب مرّة أخرى ربّما على طريقة الفلاسفة بأن أحدّد السؤال فيرضى عنه عامر ولا يرى فيه كاظم لغما طوباويا ولكن الجواب ما يكون من جبل خرسطون إلى عين سفني حيث انفجرت المياه وبدأ الطوفان ولم يجد نوح من يسعفه في صنع سفينته وغرق الإنسان وكلّ ما صنع زوجا" ويضيف في الأخير "... وجواد يكتم دهشته لكثرة ما عرفت من النساء ناهيا عن تلك التي لها عناد أمّي وكبرياؤها ويزعم أنّه ما عاد يفهمني وأنا الّذي ما فهمت يوما أحدا فلأحرّب أن أحدّد السّؤال" (2) .

إنّه الارتداد إلى الماضي السّحيق . فالسؤال هو سؤال الوجود والعدم . فكأنّ الحياة تمرق بنا من نفق إلى آخر ومن سؤال إلى سؤال . وتبقى النّفس تسائل ذاتها ، ووسط هذه الذّات يكون الكهف العميق الذي إليه تلجأ إبّان الظلمة . ففي هذه الظلمة تنقشع غيوم الوجود وفيها تفلق الشّموس عن الحقيقة الوحيدة : قساوة الوجود وغرابته . يؤكّد جبرا : "أنا في الواقع جعلت وليد مسعود في اللحظات الأخيرة التي نراه فيهاوهو يسجّل الشّريط يدمج شيئا من تجاربه في وحدة ملتبسة

(1) جبرا ـ "البحث" ـ ص 188 .

(2) م. ن. ص 34 .

بالجزئيات ، ولكن يصعب فرز هذه الجزئيات لأنها تتداخل وتعكس الواحدة الأخرى ، بحيث لا يمكن القول أين ينتهي القديم من التجربة وأين يبدأ الجديد ؟ كثيرا ما نمرّ في تلك اللحظات الوهّاجة التي نصبح فيها تجاربنا كلّها مهما طالت زمنا ، وكأنّها تجربة واحدة تتوقّد كاللهيب ، وتتطاير منها الشرارات الجزئيّة التي ما هي إلاّ نتف من التجربة اللاهبة الكبيرة المستمرّة . والشّريط في البحث عن وليد مسعود محاولة لتحديد هذا الشّيء بالضبط الّذي يكاد لا يحدّد ، والّذي لا بدّ له من هذه الطريقة لكي نقترب من تحديده . ولعلّك لاحظت هنا أنّ الأمّ تلعب دورا كبيرا في هذا الشّريط سواء بشكل ظاهر أو بشكل مرموز خفيّ . والدكتور طارق وهو دكتور في التّحليل النفسيّ ، هو الّذي يقول بعد سماعه للشّريط إنّ وليد يعاني من عقدة الأمّ وسواء كان مدفوعا بالنبل أو اللؤم في ملاحظته هذه فإنّه وضع إصبعه على أحد أسرار شخصيّة وليد مسعود"(1) .

إنّ الزّمن النّفسي في رواية "البحث" هو الزّمن السّائد . وقد ارتبط أساسا بشخصيّة البطل ، إلاّ أنّ الشخصيات الأخرى الساردة منها وغير الساردة قد عبّرت بدورها عمّا يجيش في نفوسها من آراء ، وما يعتمل في دواخلها من أفكار . ويكفي أن نذكر مريم الصفّار ، وهي "تتعلّق بصخرة تسكن أعماقها"(2) وكذلك "ابراهيم الحاج نوفل وهو ينبش الكوامن حتّى الفجر"(3) لنعرف مدى تغلغل هذا الزمن وارتباطه بهذه الشخوص . فرواية "البحث" هي رواية في الكشف عن الزّمن الّذي مضى ، لكنّه زمن يعيش مع الحاضر فهو الزّمن الماضي الدفين في جوانح الأبطال الّذين لا يقرّ لهم قرار ، وهو ينخر ذواتهم المتعبة . وهذا الزّمن هو الّذي يصوّر بحقّ الشخصيّة الإنسانيّة الّتي يسعى السّارد ومن ورائه الكاتب ، إلى تصويرها و"الشخصيّة الإنسانيّة هي تراكم الزّمن فيها مع ما يتركه الزّمن من آثار ، آثار الجروح والندوب والأفراح والأحزان والمآسي ، الخ ... والصّدامات مع الناس والصدامات مع النفس ... الصراعات المحلمة والأفراح المبهمة ، الشهوات العابـرة

---

(1) جبرا ـ"الفن والحلم والفعل"ـ ص 356 .
(2) جبرا ـ"البحث"ـ ص 195 .
(3) م. ن. ص 305 .

والشهوات القائمة الباقية ... والرّواية إجمالا وإطلاقا هي دائما حصر هده التجارب كلّها بشكل له معنى و "البحث" هو حصر هـــذه التجارب الّتي تسلسلت في وقت مّا زمنيّا، وأدّت بنا إلى هدا الوضع المعيّن في حيوات هؤلاء الأشخـــاص" (1).

إنّ تراكم الزّمن من خلال هذه الشخصيات يجعل الزّمن النفسيّ يجد قوّته وجذوته في الذاكرة والأحلام والكوابيس المتعدّدة كما يجد في الطفولة معينه الأوّل ومنبعه الأساسيّ . ومن ثمّ فإنّ الزّمن النفسيّ في "البحث" هو الزّمن الّدي اتّخذ من الذّات الإنسانيّة مداليله ، ومنها استقى أهمّ رموزه ومفاهيمه . إنّ "وليد" وقد اختفى يذكّرنا بموقف يناقضه هو موقف أمين سمّاع الّذي وقف أمام الطّريق يشاهد النّاس وقد دبّ فيه وعي جديد ينبئ بتقلّبات عديدة، فإن غاب وليد مخلّفا شتّى التّساؤلات ، فإنّ نفس التساؤلات يمكن أن نستشفّها من رواية "صراخ" فهل سيقدم أمين على حياة جديدة بأتمّ معاني الكلمة ؟ هل هي ثورة تطيح بالماضي الإطاحة كلّها ؟ وهل إنّ غياب وليد هو لميلاد جديد أم هو رحيل لا عودة نرجى منه ، وموت لا بعث بعده ، أم هو هروب لأوبة جديدة وفقدان لقدوم قريب ؟ إنّ الزّمن النفسيّ في الروايتين يستقي معينه من الماضي ، فإليه العودة وإليه المآل .

إنّ الزّمن الداخلي / النفسيّ في رويات جبرا المدرجة في بحثنا،وفي "عالم بلا خرائط" وكذلك في "صيّادون في شارع ضيّق" وفي مجموعه "عرق" القصصيّة ، هو زمن يسعى إلى استكناه الماضي من أجل تصوير دقيق للحاضر. ولا غرابة في ذلك فكلّ أبطال هذه الروايات والقصص ينغمسون في ماضيهم يستلهمون طفولة اندثرت،وأحلاما أينعت ثمّ تلاشت . يؤكّد جبرا قائلا :"الماضي هو سفينتي إلى جزيرة الحاضر الّتي أريد أن أستكشفها . ولا أستطيع أن أفهم الحاضر ، إذا فصلت نفسي عن الماضي" (2) ويواصل :"الحاضر يجب أن أعيد تركيبه بحيث أرى فيه جذور الماضي وليس فعله فقط وهنا نعود إلى قضيّة إعادة تركيب الكون ، الماضي يبقى هو الخلفيّة المستمرّة في كلّ فنّ روائيّ . وأنا أعتقد أنّ الروايات الكبيرة كلّها مبنية على هـــذا

---

(1) جبرا ـ"الفن والحلم والفعل"ـ ص 483 .

(2) م. ن. ص 168 .

الأساس . اللّهم ما عدا ما يسمّى اليوم "بالخيال العلمي" لأنّ الخيال العلميّ هو محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضيّة ، التجربة التاريخيّة المتّصلة بالماضي تكهّنا بما يمكن أن يكون عليه المستقبل"(1) .

إنّ الرواية هي الجنس الأدبيّ الذي يكون فيه للزّمن حضور مكثّف ، فهي الحاملة للهموم ، المثقلة بتناقضات المجتمع وتقلبات الحياة ، وروايات جبرا مفعمة بهموم الزّمن العربيّ . وقد كان المعين الأساسيّ في تصوير هذا الزّمن هو الماضي وماضي الإنسان هو طفولته يعترف جبرا : "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغزر ، أنت تعلم أنّنا كنّا أيّام الصّغر في بيت لحم نعتمد في حياتنا على مصدرين للماء ، عين القناة والبئر المحفورة قرب كلّ دار ، وفي طفولتي كثيرا ما حملنا الماء من العين وصعدنا بالدلو من البئر ، فكنّا نطمئن إلى أنّنا رغم ما في ذلك من مشقّة نقبلها كأمر عاديّ من أمور الحياة - كنّا نطمئنّ إلى أنّنا لن نعاني الجفاف . هكذا بالضّبط هي طفولتي بالنسبة إلى الكثير من كتاباتي ، إنّها البئر أو العين التي تمدّني بالكثير من النّسغ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال وأرجو أنّها ستستمرّ في منع الجفاف أو العطش"(2)، ولا غرو أن يسمّي جبرا سيرته الذّاتيّة التي أصدر منها الجزء الأوّل ويسمها بـ "البئر الأولى" وهي تمسح فترة زمنيّة قصيرة في عدد سنواتها ، لكنّها ثريّة كلّ الثّراء (3) .

إنّ الزّمن النفسيّ في روايات جبرا هو بالأساس الزّمن الماضي ورغم ما تبدو عليه رواية "الغرف الأخرى" من منزع إلى تصوير الحاضر إلاّ أنّها في الأخير لا تخرج عن تصوير الماضي القريب . فالحاضر هو بالأساس زمن لا يمكن تحديده تحديدا ثابتا ذلك أنّه متغيّر لا يستقرّ على الحال ، فالحاضر زمن متقلّب فهو مستقبل قريب يؤول إلى حاضر حاضر ليستقرّ في الأخير ماضيا يتباعد شيئا فشيئا .

---

(1) جبرا -"الفنّ والحلم والفعل"-ص 169 .

(2) م. س. ص ص 391 - 392 .

(3) يحدّد جبرا هذه الفترة الزّمنية بـ 8 سنوات عند الانتقال من بيت لحم إلى القدس سنة 1932 . انظر : البئر الأولى ، ص 12 .

الفصل الثاني : المكان

إنّ المكان (1) لغة هو الموضع حيث يحافظ فيه " الشيء على كينونته " . إنّه المستقرّ والمآل ، وبدونه يكون الشيء عرضة للتلف والجوائح . ولا يعدو المكان - إذا وصف بالاتّساع - إلاّ أن يكون الفضاء بمفهومه الأصليّ . وهو هذا العالم الفسيح الذي وُجد فيه الإنسان وبه عاش وإليه يؤول . فالمكان ، بهذه الصفة ، هو قدر الإنسان . ولعلّ ذلك هو ما جعل الإنسان يحيط المكان بعنايته فهو مجاله الحيويّ . بل إنّ الفلسفات القديمة ربطت بعض عناصر هذا العالم برموز معيّنة تدلّ على أصل الحياة وكنوزها. ومن ثمّ أمسى المكان في بعض الأحايين مقدّسا ، كما أنّ بعض الأمكنة الأخرى اتّخذت بعض الصفات السلبيّة ، فهي موحشة مخيفة .

وقد رأى بعض الدارسين أن للمكان مفهوما خاصّا . فهو في نظرهم " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ولذا فشأنه شأن أيّ نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقيّة وأفكار ووعي ساكنيه " (2) .

ويدرج هذا التعريف للمكان في سياقه الاصطلاحي . فالمكان الرّوائي هو الحيّز الذي تقع فيه الأحداث ينلبّسها أشخاص يفعلون الأحداث وتفعل فيهم الأحداث فعلها . وهو في هذا المجال يتشكّل في صورتين :

1 - الرّواية كعمليّة سرديّة ، يتولّى سارد رواتها ، وفق موارد معيّن ، فتأتي الكلمات على بياض الورق حاملة لشحنات معنوية تحدّد المسار القصصيّ . وتُعَدّ المساحة الورقية مكانا محدّدا ، له هيئته وحدوده وضوابطه .

2 - المكان موضع للأحداث سواء كانت أحداثا حقيقيّة أو متخيّلة .

ففي الصورة الأولى تتجسّد الرّواية جسدا أدبيّا حاملا لعناصر كثيرة تربط بينها وشائج الالتحام لخلق عالم روائيّ محدّد السمات ، وهي عناصر تعتبر العمود الفقري لكلّ عمل روائيّ ، فهي اللغة والأبطال والأسماء والزّمان والأحداث والمكان . وضمن هذه العناصر ومن تآلفها وتفاعلها تكون للنصّ الرّوائي ، امتداد واتّساع وسطح وعمق وذروة وقاع وبداية ونهاية ، ونتوءا وطواءا ، فهو حيز له حـــــدوده

(1) ابن منظور-"لسان العرب":مادة "مكن" .
(2) ياسين النصير " الرواية والمكان " ص ص 16-17 .

وأطرافه وجغرافيته (1) .

أمّا في الصورة الثانية فإنّ معنى المكان ينحسّد كموضع محدّد جليّ . إلاّ أنّ هذا الموضع قد يحيل إلى موضع موجود فعلا وقد يكون أيضا مكانا خياليّا سندعه الكاتب من أجل ابتكار عمل رمزيّ . وهذا المكان هو، بالضرورة مرتبط بالشخصيّة،فهو إطار للحدث الرّوائي من ناحيّة ، وهو أيضا خلفيّة لرؤيا الكاتب تتحدّد بانتهاء العمل في حدّ ذاته . ومن هنا يصبح المكان ، لا مجرد اسم عاصمة أو قرية أو موقع جغرافيّ ، وإنّما يمسي رمزا لفكرة الأديب . وقد تعدّدت الرّؤى حول هذا العنصر، باعتباره من المكوّنات الأساسيّة لكل عمل قصّصي (2). فللمكان أصناف عديدة ، لعلّ أهمّها تصنيف يوري لوتمان الّذي وجد في المكان " مجموعة من الأشياء المتجانسة ومن الظواهر والحالات والوظائف والصور والدّلالات المتغيّرة" (3).

إنّ المكان بهذه الصفة يمسي رمزا لمعنى دفين يسعى الكاتب إلى إبرازه. فالمكان مجموعة منتظمة تساير خصائص المحيط . فهو الداخل / الخارج ، وهو العالي/ الأسفل - وهو القريب / البعيد وهو المفتوح / المغلق وهو الحميمي / المعادي (4) . فبهذه الثنائيات يكتسي المكان في كلّ عمل قصصيّ فرادته وتميّزه.

فإن وصف "بلزاك" باريس وتابع أحياءها ، وهي تقاوم الزمن ، وإن رسم "فلوبير" الأمكنة التي شاهدت تطوّر شخصيّة " إيما " ، فإنّ الباحث يلاحظ بلا شك ، أنّ حلم " إيما " كان في الخروج من بوتقه ضيّقة إلى عالم أرحب تكثر فيه الحركة ويعـــمّ فيه الصخب ، فتخرج البطلة من حيّز، هو العزلة ذاتها إلى حيّز آخر هو خضمّ العلاقات الإنسانيّة ، ومن مكان ، هو الانغلاق نفسه إلى مكان آخر هو الانفتـــاح كله ،

(1) من دروس الاستاذ توفيق بكار بالجامعة التونسية .
(2) عز الدين اسماعيل - " الادب وفنونه " ص ص 194-195 .
(3) أورد تصنيفه كاملا حسن بحراوي في كتابه " بنية الشكل الرّوائي : الفضاء، الزمن الشخصية " ص 34 .
(4) يوري لوتمان - بنية النصّ الفنّي " ترجمة آن فورنياي - برنارگرير ، جواء ملراي وجول يونغ - باريس قليمار 1973- ص 331 Yuri lotman - La
"structure du texte Artistique"- traduit du russe par Anne Fournier et autres , Paris - Gallimard - 1973 p 331.

ومن طبيعة إلى طبيعة مناقضة . وهي في ذلك تعبّر عن توق إلى الانعتاق من داخل منحصر إلى خارج منفتح (1) .

فما هي سمة المكان في أعمال جبرا الروائية إطارا ودلالة ؟ وقبل الإجابة يحسن بنا أن نذكّر أن فصلنا عنصري الفضاء : الزمان والمكان عن بعضهما عند الدراسة هو فصل يهدف إلى استشفاف خصائصهما في أدقّ تفاصيلهما . ونحن نعلم أنّ ارتباطهما وثيق للغاية وقد لاحظ ذلك وأكّده ميخائيل باختين (2) .

وسنركّز خلال دراستنا هذه على مكان الأحداث . فسنستشفّ خصائص هذا المكان وأصنافه ومداليله وسنحاول السعي في خاتمة هذا المبحث ، إلى حوصلة أهمّ النّتائج الّتي ستمكننا من الجمع بين الزّمان من ناحيّة ، والمكان من ناحية أخرى لنعرض كنه الفضاء الرّوائي عند أديبنا الموسوعيّ.

صــــــراخ :

يتشكّل المكان في رواية جبرا الأولى ويتجسّد في المدينة ، فالمدينة هي رحم العمل الروائي وإطار الأحداث فيه ، بل إنّها أيضا تمثّل الرّمز الّذي يسعى الكاتب إلى كشفه . وهذا المكان يخصّه جبرا بأهميّة قصوى فهذا المكان ، المدينة يأخذ شكل الرّحم ، فيه يكون المبيت ومنه التحرّر ،وقد قدّم جبرا المدينة ، في هذه الرواية ، باعتبارها نمطا يرتقي إلى مستوى الشخصيّة ، فالمدينة في رواية "صراخ" هي شخصيّة تعيش واقعها المتردّي . فما هي أبعاد المدينة الواقعة في رواية جبرا الأولى ؟

1 - معالم المدينة وموقعها :

تتشكّل المدينة ، في البداية ، عبر موقعها الجغرافي فهي في سفح جبل يبعد عن مسقط رأس الشخصيّة الرئيسية حوالي عشرين كلم (3) . و"الأجراس" تحيط بها

---

(1) انظر رولان بورنوف وريال اويلي - " عالم الرواية " - ص ص 103-105 . Roland Bourneuf et Real Ouellet - L'Univers du Roman - pp - 103-105 .
وكذلك : سيزا قاسم - " بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ " - الفصل الثاني : "بناء المكان الروائي" ص ص 97-171 .

(2) ميخائيل باختين - " جمالية الرواية ونظريتها " المترجمة عن الروسية لـ داريا اوليمباي - ص ص 235-398 .

(3) جبرا - "صراخ" - ص 7 .

من كل جانب أو على الأقل من بعض جوانبها (1) . ويوجد في خارجها " الجسر القديم". وهو جسر يربط المدينة بالخارج في القديم . وقد خرجت إليه الشخصية المحورية الثانية " سمبّة " ولما بلغته أرادت العودة إلى " التلّ الغربيّ " وهو ضاحية من ضواحي المدينة . وهذا الجسر العتيق المتداعي هو " أثر قديم عليه قطعة من الحجر نقش فيها اسم أحد السلاطين منعوتا بملك الملوك وسلطان السلاطين خاقان البرّ والبحر " (2) . يتّضح من هذه الجملة أن هذا الجسر انجز إبّان الحكم العثماني ذلك أنّنا نجد هذه العبارة " خاقان البرّ والبحر " في مسكوكات ضربت أثناء الحكم التركـــي.

إنّ المدينة ، وإن لم يصرّح بها الراوي ، هي مدينة شرقيّة . ونحن نحدس بأنّها " بيت لحم " لأسباب عدّة أهمّها وجود الأديرة بها . يقول صاحب معجم البلدان عنها : "بلدة عامرة حافلة فيه سوق وبازارات ومكان مهد عيسى بن مريم عليه السـلام " (3) .ولعلّ الكاتب لم يورد اسمها صراحة ، حتّى يجعلها مثالا للمدينة الفلسطينيّة الكئيبة رغم ما تحمله داخلها من عوالم مختلفة . إنّها مدينة خيالية السمة ، لكنها ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا .

2- نمط المدينة الإقتصادي :

إنّ المدينة في هذه الرّواية معلم كبير . فهي مجموعة من الأحياء مترابطة متماسكة يتحكّم فيها سير شبه رأسمالي للاقتصاد.في ظله تجد الحِرَف والصنائع والتجارة رواجها . إلاّ أنّ ما يبرز هذا النمط الاقتصادي بوضوح وجلاء كبيرين هو نموّ رأسمال التجارة كما صوّره الكاتب ، عند رسمه لفئة التجار، ممثّلة في "سليمان شبوب"(4) . فهذا التاجر بدأ " بحانوت صغير " وانتهى به " كمتجر من أكبر متاجر المدينة وله فروع ستّى " (5) . حتّى أنّه صـــار يقلّدُ " الأثريـــاء الملاّكـــين فـــي نمط المعيشة ". وقد أراد البطل العـــمل عنده ، وهـــو الرّجـــل المثقف فـ"جعلــه [التاجر]

(1) جبرا -"صراخ" ، ص 19 .

(2) م.ن. ص 68 .

(3) شهاب الدين ابو عبد الله ياقوت الحموي " معجم البلدان - م 1 - ص 521 .

(4) جبرا "صراخ" ، ص 8 .

(5) م.ن. ص 44 .

ذلك اليوم يصبح ما لا يقلّ عن خمسين صندوقا كبيرا من معجون الأسنان والصابون المعطّر في سرداب المخزن "(1) . إنّ هذه التجارة مربحة ، فقد صار الحانوت الصغير محزنا كبيرا له فروع عديدة . وإذا التاجر يصبح من أصحاب رؤوس الأموال وذلك بفضل تنمية ماله في مجتمع استهلاكي بالضرورة .

ويتّضح الاستهلاك في المقاهي العديدة الّتي هي مبثوثة في هذه المدينة . فلكلّ حيّ مقهاه ، نجد " مقهى الحديقة "(2) ، و "مقهى أبي حامد "(3) . و " المقهى الصغيرة "(4) . وهي مقاهي تستقطب الروّاد وتبقي مفتوحة إلى ما بعد منتصف الليل . وهي في ذلك تؤدّي دورا اجتماعيا كبيرا . إنّها " صورة للمجتمع... متنفّس... مكان للهروب..."(5) .

إنّ الاستهلاك يطوّر حتما رأس المال ، فيدفع بأصحابه إلى توظيفه في بناء العمارات والعقارات المتنوّعة في سبيل ربح أكثر ونمو مطّرد . وصوّر الكاتب المدينة من هذه الناحية فهي ذات عمارات شاهقة ومباني عالية ومعالم ضخمة . فصاحب المتجر له قصر فخم وصفه " أمين " وصفا دقيقا عند دخوله إليه أول مرّة يقول : " صعدت الدرج العريض في منزلها الضخم [سمية]..."(6) . وفي الصالون " لحظت على الجدران عددا من صور زيتيّة رديئة لا تستحقّ الإطارات التي وضعت فيها . غير أنّني ارتحت لرؤية السجّادة العجمية الجميلة التي تكسو أرض الغرفة جميعها ومنظر المدينة من النّوافذ يريح العين ... "(6) ويختم :"ونشقت عبير الثروة"(2) وهذا المنزل الضّخم فيه العديد من الغرف ، وكلّ المرافق الضّروريّة والكماليّة . فاللوحات وغرف الحمام الكثيرة والبيانو والخدم والدّرج المرمريّ كلّها علامات من علامات البذخ والثّروة(7) .

---

(1) جبرا -"صراخ" ، ص 9 .
(2) م.ن. ص 27 .
(3) م.ن. ص 6 .
(4) م.ن. ص 69 .
(5) علي زيعور - التحليل النّفسي للذات العربيّة أنماطها السلوكية والأسطورية - ص 96 . انظر أيضا - ياسين النصير - الرواية والمكان ص ص 40-55 .
(6) جبرا -"صراخ"،ص 13 .
(7) م.ن. ص ص 12 - 18 .

وعلى غرار قصر "سليمان شوت" نجد قصر آل باسر ، وهو يوجد في بداية منطقة قريبة من الجبل (1) ، وسط جنّة حصراء الأديم ، محلاّه بالتماثيل ، بابه الخارجيّ ضخم (2) والممرّ الطويل محاط بالأشجار (2) ، به اسباع وكبر وفيه مكتبة وله سراديب (3) ، وقد وصف الرّاوي تمثال الزّهرة الموجود بالحديقة ، فقال : " على ضوء النجوم تبدّى لي تمثال الزّهرة - آلهة الحب واقفة بين السحر ، وقد سقط على انحناءة كتفها شعاع أزرق وعلى احدى ذراعيها من الضوء ما جعلها تبدو كغصن يابس منحن . وقفت أنظر إليها ... لم يكن هناك من يعرف تاريخ التّمثال بالضّبط ، ولكن على الأرجح إنّ أحد أسلاف آل ياسر، جاء به قبل حوالي مئتي سنة ، من إحدى الجزر الاغريقية أيّام كانت تحت سيطرة الأتراك... "(4) .

إنّ عالم المدينة كما يصوره الكاتب في هذه الرواية هو عالم مكتمل . ففيه نجد القصور والعمارات والمتاجر ونجد قاعات السنما (5) . وقد وصف الكاتب روّادها وذكر المتاحف والحدائق والمعارض والأفلام والبيوت الطيبة والكتّاب والحفلات والأزهار (6) والمحاكم (7) وإدارات الصحف (8) وكذلك المقابر (9) والأديرة (10) ووسائل النقل المتعدّدة (11) . والملحوظ أنّ هذه المدينة قد أدخلت الآليات الحديثة وهي آليات ابتكرها الغرب . وسرعان ما عرفت رواجها في الأسواق الشرقية خاصّة، والعالمية عامة ، ونقصد الاسطوّانات والراديو والغرامفون ومعدّات الكهرباء (12).

---

(1) جبرا-"صراخ"،ص 70 .
(2) م.ن. ص 81 .
(3) م.ن. ص 70 .
(4) م.ن. ص 82 .
(5) م.ن. ص ص 57-60-65-36 .
(6) م.ن. ص 41 .
(7) م.ن. ص 48 .
(8) م.ن. ص 41 .
(9) م.ن. ص 66 .
(10) م.ن. ص 37-83 .
(11) م.ن. ص 7-18-50-19 .
(12) م.ن. ص 88 .

لقد تتبّعنا وصف الكاتب للمدينة ، وركّزنا في البداية على المدينة التي يمكن نعتها بالحديثة . ذلك أنّ هذه المدينة هي التي تمسك برمام الاقتصاد . وتقابلها المدينة القديمة . وفيها من صور البؤس الكثير. وقد أطنب الكاتب في وصفها أيضا . فأحياء هذه المدينة عفنة متّسخة يكثر فيها السّجار والفيضان . وهي تذكّر القارئ بالقرية في بعض مظاهرها . ولعلّ أبرز صورة هي صورة المرحاض الذي وصفه الكاتب وصفا دقيقا (1) . كما وصف الأزقّة الملتويّة الضّيّقة حيث نجد القمامة متراكمة وأنابيب المياه والمجاري عارية (2) . إنّ هذه المدينة هي الشّوارع الخلفيّة أو الأحياء المظلمـة . وقد وصف الرّاوي حادثة الفيضان وأسهب فيها . يقول بعد وصف المطر المتهاطل بقوّة : " قد تجمّع الماء في الأسفل ، وكوّن بحيرة كبيرة لها ألق مخيف، وبرزت الطوابق العليا من البيوت فوق الفيض . فانحدرنا نحوها راكضين ، وقد أطبق الرعب على حنجرتي . لقد تراكمت القاذورات في المجاري الرّديئة فسدّتها وعطّلتها ، فالتقت السّيول الدّافقة من الشوارع المجاورة في تيّار جارف وصبّت في الحيّ المنخفض واستقرّت هناك .وكانت الغرفة التي قضيت فيها قرابة عشر سنوات من صباي غارقة إلى نصفها وأخرج من المياه النتنة الصّفراء فيها طفلان غريقان وأمّهما تندب وتولول .ولم يبق بيت لم تغمره المياه إلى علو متر أو أكثر.وقطع الأثاث القديم تعوم داخلة خارجة بين غرف كالصناديق ، والسّكان يخبطون في الماء حاملين مقتنياتهم العزيزة ليضعوها عند جيرانهم النّازلين في الطوابق العليا"(3).
إنّ هذا المشهد من مشاهد الفيضانات قد يكون موسميّا ، وهو يفضح حالة المدينة فلا اعتناء بالأمور الصحيّة ، فهي عُرضة للأخطار والأدواء.وهي تقابل الأحياء الحديثة ممثلة في القصرين السابقي الذكر كنموذجين من معالمها . فـ" التلّ العربيّ " حيّ من أحياء المدينة المترفة ، ويكفي أن نؤكّد على ما بلغته هذه الأحياء الجديدة من ترف بذكر المقدار الذي باعت به "سمية" عمارة كان أبوها أهداها لها بعد زواجها وهو " ثمانية آلاف جنيه " (4). وقد علّق عليه أمين موضّحا بأنه " أقلّ من قيمتها الحقيقيّة " (4) .

(1) جبرا -"صراخ"- ص 12 .
(2) م.ن. ص 27 .
(3) م.ن. ص 51 .
(4) م.ن. ص 54 .

وتتكامل القرية مع المدينه في صنعتها العامّة حيث تدرج ، هي بدورها ضمن المنظومة الاقتصادية التي أسلفنا ذكرها ، بمعنى أنّ المدينة لها نظام اقتصاديّ رأسمالي حرّ يقوم أساسا على الاستهلاك . وقد وصف الرّاوي القرية وصفا حالما فهي"موطن ولادته ومسرح طفولته "(1). وتوجد قرب حرش يبعد حوالي خمسة عشر كيلومترا عن المدينة . وتتميّز القرية باقتصادها المعتمد أساسا على الفلاحة ، وخاصّة تربية الماشية : فأمين يخشى على خرافه الثلاثة من الفيضان وإلاّ فإنّه سيضطر إلى ترك المدرسة إذا لم يؤمّن ربحا مّا من تربيته للخراف (2). ويصف الكاتب عالم القرية : حقول الزيتون (3) والراعي (4) والجنان والقموح والزهور (5) والدير وقنوات الرّيّ (6) ، وكلّها تدل على عالم القرية الرحب . إنّ القرية متّصلة بالمدينة وبقي هذا الاتصال وثيقا في ذهن أمين لمّا هاجر إلى المدينة واستقرّ بها مع أهله .

إنّ المجتمع في هذه المدينة بأحيائها وقراها هو مجتمع رعوي بالقرى ، استهلاكي بالمدينة ، وقد بدأت علاقاته تتطوّر بفضل رأس مال بدأ ينشأ ويتكاثر ويزداد ويتّسع . ومن جرّاء ذلك تعرف المدينة العالم الجديد متمثّلا في العالم العربي. وقد تحدّث عنه جمع من المثقّفين وأسهبوا وهم جلوس في المقهى (7) .

إن "صراخ" هي رواية المدينة . فالبطل ، وقد عاد من عطلته في الجبل يمضي ليلته في المدينة الأتون . وإذا المدينة تتجسّد أمامه أو هو يجسّدها عبر تداعياته ووعيه . فتمسي المدينة كائنا حيّا يعيش بعده الواقعي لا في ذهن السّارد وإنّما أيضا في ذهن القارئ . ويلاحظ الدّارس أنّ المدينة تتّخذ تدريجيّا عند الكاتب معنى الرّحم ، فهي مبدأ الخروج وإليها المرجع (8) .فأمين سمّاع خرج من المدينه إلى

---

(1) جبرا :"صراخ"- ص 19 .
(2) م.ن. ص 42 .
(3) م.ن. ص 83 .
(4) م.ن. ص 69 .
(5) م.ن. ص 67 .
(6) م.ن. ص 83 .
(7) م.ن. ص 52،27 .
(8) على عكس ما ذهب اليه الشاعر توفيق الصايغ صديق جبرا، الذي اعتبر مدينه صراخ في ليل طويل " مدينة موتى ، بكر وبولس " انظر: تقديم توفيق الصايغ لمجموعة "عرق وبدايات من حرف الياء" ، ص 10 .

الحبل كأنّه ساع إلى فضاء لا محدود بعد أن كان يوشك على الانهيار في عالم محدود .
وقد ارتبط الحبل في ذهن البطل ومن ورائه الكاتب والقارئ معا ، بمفهوم مكان التعبّد والزهد والطمأنينة الرّوحيّة . إلاّ أنّه سرعان ما قفل راجعا إلى مهده ، إلى رحمه الأوّل ، وهو المدينة . فعاد إلى أتونها وعايش مشاكلها الجمّة . وقـــد يذهب البعض إلى أنّ هذا العود هو عود إلى الانغلاق من جديد إلاّ أنّ العكس هو الصحيح . ويتّضح ذلك خاصّة في نهاية الرّواية حيث يقف البطل أمام الثنايا والطّرقات آملا في حياة جديدة وبعث جديد . يقول البطل : " لم يكن من العسير عليّ حين حدّقت في عيونهم [الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مديدتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة "(1) ، فكأنّ البطل ينتظر انفتاحا جديدا وآفاقا جديدة ، لكنّه انفتاح مرتبط بالمدينة ذاتها وآفاق متصلة بالمكان الرحم .

إنّ المدينة تتكرّر في رواية "صراخ" 42 مرة . إنّها قطب العمل الروائي وأسّه. وهي لذلك بدت لنا ذات أهمية بالغة ، خاصّة أنّها تمثّل الرحم للأبطال فلا يستطيع البطل منه فكاكا . وهي الإطار الذي لا بدّ من العيش فيه . وإذا تطرّقنا إلى الأشياء التي تتكوّن منها المدينة : الغرف والعمارات والشوارع والخنادق والمراحيض وغيرها من الرّموز ، فإنّ المدينة ستبدو لنا أنّها العمود الفقري لهذا العمل الأول أخيرا . وترتكز المدينة على ثنائيّة هامّة يتحدّد بها المسار الروائيّ. فهناك مقابلة واضحة بين قصرين: قصر آل ياسر وقصر صاحب المتجر من ناحية وبين منزل البطل الصغير من ناحية أخرى . فإنّ كان المنزل - وهو الرّحم الصّغير ضمن رحم أكبر هو المدينة - رحيما بصاحبه . فهو منطلق الاطمئنان والحلم والأوقات السعيدة . فإنّ قصر سليمان يبدو بدا معاديا للبطل منذ البداية . لكنّه تطوّر في علاقته مع البطل إذ رضي الوالدان بزواج أمين بسميّة ابنتهما. أمّا قصر آل ياسر فقد بدأت العلاقة حميميّة لمّا كانت عنايات خنّه ترزق ، ثم انطفأت هذه العلاقة تدخل زكران التي عثّرت مجرى حياتها بعسر اكسرا ممّا أدّى إلى تحول كامل في التعامل مع البطل ، بل إنّها ، في الأخير ، نسفت حقبة تاريخية كاملة بتحطيرها للقصر، وهـــو

(1) جبرا ،"صراخ"،ص 95 .

كناية عن انهيار فئة كاملة .

إنّ المكان في هذه الرواية يمثّل الرّحم بمداه الكبير والصغير معا ، فهل كانت رواية " السفينة " تحمل نفس العلامات المكانيّة أم سيتغيّر المكان تغيّرا كبيرا ؟ .

السّفينـــــة :

قدّم جبرا حلم أمين سماع في رواية "صراخ" فقال : " راحت الزهرة الصفراء ، تعوم حول الزورق ثمّ تفتّحت أوراقها ، وصعدت من بينها سميّة وشعرها مزيّن بالأقاحي لتقود سفينة العشّاق . وملأ الحلم عيني ثمّ غشيه غاشية حين هوى عليه شبح كشبح الموت ، فتساقطت وريقات الزّهرة وغرق العشّاق في النهر "(1) .

إنّ جبرا في هذه الفقرة قدّم للقارئ العنوان الذي سيستقي منه روايته "السفينة" . فالسّفينة هي بحق سفينة العشّاق إلاّ أن عشّاقها لن يأخذهم النّهر . ولن تتساقط أوراق عشقهم ، بل على العكس من ذلك ستتجـــدّد وتنمو وتزدهر . فإنّهـــم - وإن هربوا من اليابسة ودخلوا البحر - عائدون . فبحر " السفينة " داخله مفقـود والخارج منه مولود .

إنّ مكان الأحداث في "السّفينة" هو "السّفينة" ذاتها ، لكنّها سفينة مضمّخة بالأمكنة . فهي عالم بأسره . وهي مدينة متنقلة فيها ما في المدن من شوارع وبيوت وحانات ومطاعم . وفيها تنمو العلاقات المبتورة ، وتنعقد العلاقات الموتوره وتموت علاقات لتحيا اتصالات . وعبر هذا النسيج تتماسك الأحداث وتترابط ثم تتفكّك لتنعقد من جديد . وإن كانت هذه الأحداث تبدو في منطلقها مفكّكة الأواصر غير مترابطة أو متماسكة ، فإنّ " السفينة " تكون بمثابة الخيط الرابط الذي يجمع الكلّ حولها . فالسفينة موعد للعشاق وهو موعد محدّد زمنيا ومكانيّا . فالرحلة لم تدم إلاّ ستّة أيّام نزل بعدها الأبطال إلى اليابسة تاركين السفينة للبحر . وفي نزولهم رمز لانسجام جديد ولميلاد جديد .

إنّ عالم "السّفينة" وإطار أحداثها يتكوّن من عناصر ثلاثة هي : البحر - السفينة - البرّ - . وكلّ عنصر من هذه العناصر يمثّل بالنسبة إلى الأبطال رحما يدعو . ذلك أنّ جلّ الراكبين في هروبهم يأملون في فضاء جديد يمكّنهم من الاستراحة

(1) جبرا:"صراخ"،ص 86 .

والاستكانة للانطلاق من جديد . ومن ثمّ ، فما يطمح إليه الأبطال هو رحم مأمول يرتاحون إليه الارتياح كلّه .

وإن كان المكان في رواية جبرا الأولى قد حدّد بصورة واقعيّة وارتكز على المدينة ، فإنّ رواية "السفينة" قد بدأت بالبحر واعتمدته ركيزة للنسيج الروائي . فهو المحيط المخصّب للأحداث بما يختزنه في ذاته من معان ودلالات .

- " **البحر** " (1) :

إنّ البحر عالم زاخر بالحياة والحركة ، رغم ما يبدو عليه من هجود واستكانة. إنّه يحمل في طيّاته معاني عدّة .لعلّ أهمّها مفهوم الرحيل والعمق والاتّساع والكرم. غير أنّ له معنى آخر مستقى من تعامل الإنسان معه . فالإنسان في علاقاته مع الكون المحيط يتردّد بين وئام صعب التحقيق ، وخصام سهل الوقوع . ولذلك فإنّ للبحر وجها آخر، عندما يربدّ في وجه داخله ، ويثور مع الطبيعة ، فيهيج ويستعر، فتتعاظم أمواجه وتكثر مآسيه . وسفينة جبرا انطلقت متؤدة وسط عباب البحر فكان الوئام. يلتقي البطل في البداية بالبحر ، بل هو يستند البحر إسنادا ويسايره مسايرة : "البحر جسر الخلاص ، البحر الطريّ النّاعم ، الأشيبُ العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة الّتي تقذف في وجه السماء بالزّهر والسّماء العريضة والأذرع الممتدّة كالشراك اللّذيذة . البحر خلاص جديد الى الغرب ! إلى حزن العقيق ، إلى الشاطئ الذي استقت عليه رئته الحبّ من زبد البحر ونفث النسيم "(2) .

إنّ البحر - هذا الامتداد اللامتناهي والاتّساع اللامحدود - هو المكان الّذي يجد فيه البطل راحته . إنّه الموضع الّذي يعبر البطل منه من حالة إلى أخرى ، من حالة " القلق " واليأس ، إلى حالة الانشراح والحبور والنسيان . إنّ البحر عنوان الخلاص والنجاة بل عنوان الصّفاء الحقّ حيث يرتاح الذهن من أدران الأرض ووحلها وغبارها وعفنها . إلاّ أنّ البحر ليس الخلاص في حدّ ذاته،إنّه الممرّ إلى هذا الخــــلاص

---

(1) تفتتح رواية السفينة "بالبحر". وتعاد كلمة "البحر" 6 مرات في الصفحة الاولى من الرواية .

(2) جبرا :"السّفينة"،ص 9 .

ذاته . وهذا الخلاص ليس إلاّ أرضا يطمح البطل إلى الوصول إليها من أجل خلاص أسمـــل وأعـــمّ .

لقد ركب البطل البحر تاركا أرضا وراءه ، لكي يبلغ أرضا أخرى يجد فيها ملاذه الحقيقيّ يقول عصام :" أناهنا [في السفينة] للهرب ، أنا هنا لأسباب كثيرة أهمّها أنّني لم أستطع أن أجعل لي بحرى وزورقي ومغامرتي"(1)

إنّ ركوب عصام السلمان للبحر هو خروج من بغداد وبيروت خاصّة والأرض عامّة لانغلاقها دونه . فغياب لمى بزواجها من الدكتور فالح ، كان بالنسبة إليه انسدادا للآفاق أمامه. فبادر بالهروب من أجل عالم أرحب تمثّل في البحر أوّلا كجسر للخلاص ، ثمّ في " الغرب " ثانيا كمكان يمكنه أن ينفتح أمامه ويتقبّله بحنان وأمان. فـ"الغرب" وهو المكان المتّجه إليه ، هو الأرض الّتي ستنتهي عندها الرّحلة والّتي سنحدّدها عند تحليلها لعنصر الأرض . فالمهمّ أنّ البحر هنا مطيّة إلى الخروج ، مطيّة إلى الابتعاد عن وجوه أصبحت مصدر شقاء للبطل ومصدر يأس وقنوط وانقطاع للأمل . يؤكّد عصام في شبه يأس : " أريد الخلوة ، أريد ألاّ يعرفني أحد باسمي أو وجهي . واحد من مليون . عابر سبيل يصطدم به المارّة ولا يرونه "(2). إنّ مطمح البطل هو دخول عالم جديد ، عالم ما كان ليعرفه فينزع عنه القناع ويعرف الدواخل. إنّه يبحث عن رحم جديد ينقذف فيه بحثا عن حرارة جديدة ومعين جديد وتوجّه جديد. فلقد عاش مأساة حبّ كانت بطلتها لمى الّتي لم تتركه حتّى للبحر يقول : " وقعت عيناي عليها نحاه النّاظر إلى حجر ضخم يهوي عليه من أحد السّطوح . فانسحبت في الحال من مرمى الخطر . لقد غدرت بي . لقد لحقت بي إلى المكان الوحيد الذي كنت أظنّه في مأمن منها "(3) .

لقد اطمأنّ البطل وهو يركب البحر إلى أنّه قد ابتّع "جسر الخلاص" . وأنّه على أبواب أمان جديد ، يحدث له معبّرا في مسار حياته . فإذا هو ، وقد ترك بغداد إلى الغرب من أجل تحوّل يطلب قدرك ، يحسّ أنّ المكان الذي هرب إليه يخونه. وإذا البحر- هذا "الطريّ الناعم الأشيب العطوف" الآمن يتحوّل بـــدوره إلى مكان "كريه"

---

(1) جبرا -"السّفينة".ص 9.
(2) م.ن. ص ص 11-12 .
(3) م.ن. ص 11 .

"مملول" ممحوح : فلا أمان له بل لعلّه يمسي رمز الأسر والحقد والانتقام ومرّر : " غير أنّني في ذلك اليوم عندما رأيتها وأنا أقلّ ما أكون تهيّؤا لرؤيتها تمنّيت لو لم تكن هناك ، لو أنّني أستطيع إعادة سلّم السّمينة إلى المكان الذي يصله بالرّصيف ، وأهرب . لقد هربت ، وها هي ، كالجدار ، كالبحر ، كالمارد أمامي "(1) .

إنّ البحر/الملاذ أمسى بدوره منطقة خطر والبحر، لم يعلن عمّا في دواخله الدفينة . إذ هو وإن بدا رهيفا ، رفيقا ، لطوفا ، طيّبا ، فإنّه أيضا قد يتغيّر . فحركة البحر من مدّ وجزر هي حركة أزليّة فيكون البحر في حالة استرخاء . فيعمّ الوئام عالم البحر وتتآلف فيه الأشياء والكون ، ويحسّ فيه الإنسان بأنّ البحر بارّ به، عطوف ، أمين . إلاّ أنّه حالما ينفعل داخليّا ويهيج فإنّ أمواجه الصّاخبة وعواصفه المدمّرة تغيّر كلّ المعطيات . ومن ثمّ عرف البحر بأنّه مجال المغامرة . فالرّحيل معنى ثريّ بما فيه من رموز، فهو انطلاق وعود. والرّحيل أيضا انطلاق بلا عودة ، وتلك هي لحظات الخصام التي يعرفها الإنسان أمام البحر.فعلاقة الإنسان مع عالم البحر تكون حميمة للغاية ، لحظات الوئام . وتكون كابوسيّة قابلة لخطاب الخصام.

وفي "سفينة" جبرا يعرف البحر ثوراته المعهودة فينفعل . وأوّل بادرة لهذا الانفعال جاءت إبّان انتحار أحد المسافرين : " لقد كان هناك ، حيث كانت أسماك الدلفين تتقافز بدأن تعلوان وتنخفضان - يدان - إنسانتان ورأس يكاد لا يستبين . هل اتّخذ ذلك الرّجل إلى البحر ؟ لا . لا لقد رمى بنفسه فيه . رأيناه يعبر من على الحاجز وقذفنا له بطوق نجاة ثم بطوق آخر، فآخر . بولوني لا . تشيكوسلوفاكي بل بحري... أو..... .

كان هناك صفير متواصل وفوضى... ورأينا بحّارا يعبر إلى اليمّ تجاهه. وأنزل قارب نجاة بسرعة عجيبة وفيه بحّاران أو ثلاثة . وفجأة هبط على الجميع سكون واجم قلق ، جعل لموج البحر الرّتيب صوتا عدائيا قاسيّا سمجا ، راح القارب

(1) جبرا :"السّفينة" ص 12 .

يصارع الموج ليقترب من الرّجل المنتحر"(1).

إنّ هذا المشهد الّذي يحدّد صراع الإنسان مع البحر في لحظات هدوئه هو تقديم للصراع الشّديد، والتجربة المرّة الّتي سيعرفها الإنسان مع هيجان البحر. فإن تمكّن البحّارة من مساعدة المنتحر لتجاوز محنته وأعلن دلك، فإنّ حركة "السّفينة" كانت "على أشدّها دائما عند الطّرفين: فهما في علوّ وهبوط مهما يكن البحر هادئا، ممّا يجعل معظم الرّكاب يتجنّبون المقدّمة والمؤخّرة خشية الدّوار، غير أنّ جماعتنا ماعادت تخشى الدّوار - لقد كان البحر في الواقع رفيقا بنا معظم تلك الأيّام الحيزرانيّة الصاحيّة. ولـمّا التقينا تلك الليلة من حديد كان في البحر هدوء يكاد يكون رهيبا غير معقول، كأنّه صفحة من زيت تتألّق عليه مويجات فوسفوريه كنثار من الفضّة، وطلع علينا قمر متأخّر لبريقه اللّجيني المخصوص فعل الجنون في النّفس ما الذي يريد هذا البحر منّا، بهذه الرّوعة الهائلة، بهذا الجمال الغامض الظّالـــــم؟"(2).

إنّ هذا الوصف الدّقيق لهدوء البحر ورد قبيل رقصة لمى، وهي الرقصة - الأزمة الّتي سيكون لها وقعها الكبير على زوجها الدكتور فالح حيث يفعل فيه فعلها العميق. فهدوء البحر يحمل في طيّاته مؤشرات الثورة والعنفوان. فإنّان انتحار الهولنديّ بدت أمواجه قاسيّة أمام القارب الصّغير. كما أنّه في ذاكرة محمود راشد بحر وحش: "عندما كنت في الخامسة عشرة من عمري نظمت قصيدة لم يبق في ذاكرتي منها إلاّ بيتان تصوّرتني يومئذ في قارب صغير ألقى بي في خمّ هائج. ما أروع بحرنا هذا، أنظر! أمواجه تداعبنا مداعبة المرأة عشيقا نائما في حضنها. أمّا البحر الّذي تصوّرنني أجذف فيه، فقد كان وحشا مجنونا تلعب أمواجه بقاربي لعبا طائلا"(3). إنّ هذه الصوره للبحر تستحيل حقيقة معيشه في اليوم الرّابع من الرّحلة يؤكد وديع: "شعرت بأنّ البحر في اضطراب على غير ما عوّدنا منــــذ أوّل

(1) حبرا - "السّفينة"، ص ص 95-96.
(2) م.ن. ص ص 97 - 98.
(3) م.ن. ص 135.

الرّحله فقد بدا ، من النّافدة ، أنّ الموج أعلى وأصخب ممّا كان عليه في الليل " (1) . وباضطراب البحر تتسارع الأحداث وتتشابك . وذلك للتكامل والترابط الكبيرين بين الإنسان من ناحية والبحر ، من ناحية ثانية . فهيجان البحر يجنّ الإنسان . فمحمود راشد قد عمّه الهيجان بل إنّه تراءى له أنّه شاهد "مر العجمي" الذى كان قد عذّبه العذاب كلّه إبّان سجنه (2) .

إنّ البحر يستثير الأبطال أو لعلّ هؤلاء ينقادون إلى حركيّة معيّنة لا يعرف سرّها إلاّ البحر . فعلاقاتهم بالبحر هي حميميّة . فهم يدورون في فلكه ، ويسافرون إلى مشيئته. بل إنّ الأبطال ينظرون إلى البحر، وكأنّهم ينظرون إلى أنفسهم فلم يكتشفوا اضطراب موجه إلاّ لمّا نزل القارب الصّغير إليه ، بل إنّ محمود راشد هاج بهياج البحر . وقد عمّ الدّوّار الجميع ، عدا الدكتور فالح والشاب الفلسطينيّ وديع وإميليا . وقد جاء وصف هذا الهياج على لسان الفلسطيني وديع : "كأنّ البحر لراكبيه ممحاة هائلة ستمحو أثبت أنواع الحبر ، بل حتّى الصّور المحفورة حفر الجروح، ولكن البحر، لسوء الحظّ ، ليس نهر النسيان مهما تمنّى المسافرون ذلك ، اللّهم إلاّ في ساعات هياجه . لقد كشف عن وجه أغبر كالح ، وراح يقذف نفسه علّوا وسفلا كثعبان ذي ألف رأس وألف ذيل ، ويأخذ المركب الصغير بعداء كعداء عملاق تجاه ذبابة يحاول تهشيمها بانتفاضات جسده البذيء . لقد أضحى المستقبل لكلّ مسافر أهمّ من الماضي. وغدت اللحظة الحاضرة الجرعة الجحيميّة الّتي تخلط الأحشاء وتخربط الدّواخل وتقذف من بطون الكثيرين ذلك القيء العشيّ ، إعلانا عن تخلّيهم عن كلّ ما يتذكّرون سوى الشهوة في مجيء اللحظة المقبلة الّتي يستردّون فيها الهيبة بعد الزعزعة . والركبتين بعد وهن "(3) .

إنّ البحر في رواية "السّفينة" هو المحيط والفضاء والموضع الذى فيه تقع الأحداث وتتطوّر. ووفق حركيّته تنمو حركة الأبطال وتتأزّم وتتعقد علاقاتهم . وممّا يؤكد ذلك أنّ البحر اضمحلّ تماما عند انتحار فالح فكأنّ البارد . وقد أرست السّفينه قد جعل

(1) جبرا، "السّفينة"، ص 139 .

(2) م.ن. ص 140 .

(3) م.ن. ص 148 .

البحر بعيدا عن قصيّة الانتحار والموت . فالبحر رحم يلد ولا يقتل، يضمّ ولا يقطع ، يتّسع ولا يضيق .

إنّ البحر كان في رواية "السّفينة" رحما جمع في أحشائه عشّاقا فارّين من بعضهم البعض . فبدءا كان هروب عصام من لمى ، ونكوص مها عن مرافقة وديع وتحاشي اميليا لمحمود... فكان البحر بالنسبة إلى الجميع الحضن الّذي حملهم من مقرّ إلى مستقرّ ، وقد انتهت حركيّة البحر، بانتحار فالح وقدوم مها . فكأنّ المسار الرّوائيّ كان يهدف إلى المعادلة التّالية : عصام / لمى - وديع / مها في حين يبيح بقاء اميليا في السفينة مع محمود إلى معادلة مشابهة : اميليا / محمود دون تأكيدها أو الإيعاز بها مباشرة... ومن ثمّ تعرف الرّواية مسارا جديدا يقرّ بشرعيّة العود إلى البدء . فإنّ كان الفصام في البداية ، هو الرابط بين هذه الشّخصيّات ، فإنّ الوفاق، هو الذي ساد في الاخير . وبه تكون العودة إلى الأرض - المآل لا ، الأرض السراب .

لكن ما هي مداليل السّفينة ؟ .

<u>السّفينـــة :</u>

لم نشأ عند تحليلنا لعنوان هذه الرّواية أن نتعمّق أكثر. بل تركنا الأمر يتّضح تدريجيّا ، وكان لموقع كلمة " السّفينة " كعنوان ، وكذلك تواردها في مؤلّفات جبرا الرّوائية أهمية خاصّة إرتأينا أن نحلّلها في هذا السياق ، لما للسّفينة من قيمة دلاليّة كموضع ، ومكان لقاء لأبطال هم بالأساس هاربون من بعضهم البعض ، إلى مكان يجمعهم وجها لوجه ، ومصيرا لمصير . و " السّفينة " (1) هي الفلك التي تشقّ العباب بحرا كان أو ترابا ، فهي كـ"الفأس" التي بها يقوّم النجّار صناعته وهي كـ"الريح" التي تمسح التّراب على وجه الأرض ، وإذا نحن أخذنا هذه المعاني معـــــا سنجد أنّ "سفينة" جبرا هي فلك يوناني الصنع (2) ، يقوم برحلة عبر موانئ البحر المتوسّط،وفي ذلك أكثر من معنى . فالحضارة اليونانية جمعت الغرب والشرق وأعطت للبشريّة عمقها الإنساني .

---

(1) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "سفن" .

(2) تفطّن الناقد ياسين نصير إلى هذه الخاصيّة في كتابه : "المكان والرّواية" عند درسه للمكان المتحرّك لكنّه لم يتعمّق في هذه الناحية . ص ص 125 - 133 .

وفي هذه السّفينة سيرحل أسخاص هاربون ، أو هم كالهاربين من بعضهم البعض إلاّ أنّ السّفينه ستسمهم كالرّيح وتحملهم معها ، فإذا هم الهاربون من مصيرهم إلى مصيرهم . فكأنّ السّفينة رحمهم الذي سيأخذهم إلى قدرهم . فهي قدرهم وهي مآلهم وفيها تتحدّد علاقاتهم . فعصام سلمان هرب من لمى وأراد الهجرة . فركب هذه السّفينة من أجل سيان يطلب فلا يدرك . ولمى ركبت السفينة ودعت روجها لهذه الرحلة بعد أن علمت بأنّ "عصام" قد اختارها كحلّ جذريّ لانتهاء العلاقة بينهما . ووجد الدكتور فالح المناسبة لدعوة اميليا للسفر على متن هذه السّفينة . واميليا دعت بدورها صديقتها مها للرّحيل معها على نفس البساط، فدعت مها خطيبها وديع إلى امتطاء " الهيركيوليز " ، واتّضح لنا أيضا أنّ محمود راشد وجد ضالّته في هذه السّفينة فهو متيّم باميليا . وإن اختلفت مرامي هذه الشخصيّات ، فإنّهم اتّفقوا على أمر واحد هو إجماعهم على امتطاء هذه السفينة .

إنّ السّفينة هي أداة الهروب بالنسبة إلى عصام السلمان هروبه من لمى وبغداد . والسّفينة هي وسيلة الملاحقة بالنّسبة إلى لمى ، وهي وسيلة للّقاء بين الدكتور فالح واميليا وكذلك هي بالنسبة إلى محمود راشد الذي يسعى إلى الظفر باميليا . أمّا بالنّسبة إلى وديع عسّاف ، فإنّه الوحيد الذي ركب السّفينة لا بمحض اختياره وإنّما دُفع إليها دفعا . فمّها ألقمته السّفينة وطارت إلى مؤتمرها الدولي بروما (1) .

إنّ السّفينة هي مآل كلّ شخصيّات الرّواية ، حتّى مها التي عزفت عن السّفر آخر لحظة ، وجدت نفسها تلتحق بها في نابولي . بل إنّها صعدت السّفينة. يقول وديع واصفا الحدث : " تلك هي مها ! تلبس فستانا أبيض وبيدها حقيبة بيضاء. تسأل أحد الملاّحين على الرّصيف عن السّفينة ولا ريب مها ! مها ! صحت بأعلى صوتي، ولوّحت بيدي وسمعتني ورأتني . ونزلت الدرج المعلق بسرعة .

ما أطيبك بين ذراعي، باردة، حتّى في هذا الحرّ-ككأس ماء من عين في الجبل"(2).

(1) جبرا -"السّفينة"،ص 45 .

(2) م.ن. ص 236 .

إنّ السّفينة هي قدر هذه الشّخوص . فمها الّتي قرّرت عدم ركوبها ، غيّرت رأيها ، وقدمت لملاقاه وديع . وفي ذلك تأكيد على وجوب اللقاء على أرضيّة هذه السّفينة . وقدوم مها له أكثر من معنى . فهي ستمنح آفاقا جديدة لا بالنسبة إلى وديع فحسب ، وإنّما بالنسبة إلى الآخرين . فهي المهدّئ ، وهي الرّحيق الّذي يوجد الحلول لمشاكل تضخّمت وتطوّرت وتعقّدت . فالح قد انتحر. ذلك أنّه لم يستطع احتمال هذه السّفينة . يؤكّد فالح محدّثا "عصام" : " إنّما أنا كلوستروفوبيك لا أتحمّل الانغلاق في سفينة أو غير سفينة " (1) . ويسرّ له : " سأحاول أن آخذ الطائرة مع لمى إلى لندن حالما ننزل في نابولي " (2) . إنّ "فالح" وقد دُعي لركوب السّفينة استمال اميليا للرحيل معه إلاّ أنّه لم يستطع أن يتحمّل الباخرة بمن فيها . فهي قد اتّخذت هنا ، صورة السجن . وبدوام الرّحلة عدّة أيّام لم يستطع الصّبر حتّى النهاية ولم يصمد (3) . فقد تطوّرت الأحداث بصورة سريعة . فبعد رقصة زوجته في ليل مقمر وسط سفينة راقصة في بحر أمواجه متلاطمة متراقصة ، وبعد اكتشافه للعلاقة بين لمى وعصام ، وبعد فشله في إيجاد الحلّ الملائم لحالته النفسيّة وانهياره المفاجئ أقدم على الانتحار بوعي وتصميم . ومن ثمّ فإنّ السفينة هي قدر يطحن الجميع . فالكلّ في هذه السّفينة يتبعون مصيرهم إلى نهايته . لمى بدورها أسافت إلى هذه السفينة من أجل ملاحقة عصام . وفعلا تمّ لها ذلك ، بل إنّ زوجها وافقها على الرّحلة مضمرا لقاءا ودودا مع اميليا .

إنّ السّفينة هي مكان اللّقاء لجميع الشخوص وموطن تجديد العلاقات الموتورة وتحطيم علاقات مبتورة . والسّفينة بما فيها ، من مرافق وممرات جاءت صنوا للأرض ذاتها ، التي فعل فيها الإنسان فعله ، فبعث فيها منازل وقاعات وحانات. ومن ثمّ كانت موطن للحياة والممات معا . ولم يركّز جبرا في هذا الصدد على هذه المرافق والغرف إلاّ قليلا ، فالممرات لم تحظ بوصف مدقّق ولا الحانات .

(1) جبرا -"السّفينة"،ص 109 .

(2) م.ن. ص 110 .

(3) رأى بعض النقاد أنّ هذا الانتحار اعتباطيّ ولعلّ غفلتهم على هذه العقد التي يتحلى بها فالح جعلتهم يخطئون في تحليلهم : ففالح يشعر بالخطيئة إذ يعترف ضمنيّا بخيانته للمى أوّلا ، ولما تمطّى لعلاقة عصام ولمى غمرته السوداوية القاتلة. وهذا لم يتفطن إليه النقّاد وخاصّة على الفرّاع وغالب هلسا.

وإنّما وفّى الكاتب السّفينة حقّها . فوصف باطنها وظاهرها ، مقدّمتها ومؤخّرها . وقد جاء هذا الوصف متبّعا حركيّة البحر الّتي أوضحناها سابقا . وقد وجد في حركة البحر إيقاعا خاصّا يعيد به موسيقيّة الكون . فكلّما خرج الأبطال إلى السطح كان الحديث عن النوارس وطيورالبحر.وكلّما عادوا إلى قمرانهم كان الحديث النفسيّ الداخليّ (1) . وبين هذا وذاك كانت الأحداث تنمو باطّراد وكلّما تطوّرت كان التأزّم .

إنّ السّفينة هي رحم كبير يحمل في طيّاته أرحاما صغرى هي القمرات والقاعات المختصّة الأخرى الّتي يلج الأبطال فيها من حين لحين . ويكتنف هذا الرحم الكبير رحم أكبر هو البحر ، فالبحر محيط بالسّفينة يدفعها إلى الأمام . ويدافعها بأمان حينا وبهياج حينا آخر . ووفق هذه الحركيّة ينفعل من بداخل الرّحم فيحاول البعض الصراع ويفكر البعض في الانتحار. ويجنّ البعض الآخر. إنّنا ، في سفينة جبرا، سفينة العشاق كما رأينا سالفا ، نعيش الحياة ، في توهّجها ، فإن طلب الأبطال الرّاحة في السّفينة ، فإنّها صهرتهم بتقلّباتها وحركيّتها ومصيرها المحتوم .

لكن كيف ورد البرّ في سفينة جبرا ؟

البـــــرّ :

إنّ الأرض (2) أو العالم الأرضي هو مرتكز الإنسان فهي الّتي تحمل البشر ومنها يعول وإليها يعود. والأرض برّ وبحر. وقد رأينا البحر في "سفينة" جبرا . فإذا هو رحم يكتنف رحما أصغر هي "السّفينة" . وإذا السّفينة رحم يحمل بدوره أرحاما هي تلك القمرات والقاعات المختصّة يرتادها أبطال استقرّ بهم المآل في "سفينة" تشقّ العباب ساعية وفق شبكة تنسج خيوطها بتؤدة وبطء . ورغم أنّ عالم "السّفينة" هو في مجمله عالم بحريّ ، إلاّ أنّ حضور اليابسة أو البرّ هو حضور لا يضاهى . فرواية السفينة هي رواية التغنّي بالأرض والإنشاد لها . وقد ورد لفظ التربة والبادية عند الحديث عن " يوحنّا المعمدان " على لسان فايز صدقي وديع القائل: " كان يوحنا كما نعلم يعيش في البادية . عند البحر الميّت يعيش على الجـــراد

(1) نذكر على سبيل المثال : لقاء عصام ووديع وفرندو في القمرة والحوار حول الرسم والفن : جبرا -"السّفينة" ص 76 .
(2) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "أرض" .

والعسل شبه عار وجهه ضامر . برزت فيه العظام عيناه في اتساع الصحراء..."
ويضيف : "صوت صارخ في البرية " (1) . إنّ البرّ أو البريّة هو " خلاف البحــــــــر"(2). إنّه اليابسة وهو إمّا خلاء أو ملاء (3) . والخلاء هي الصّحراء القفراء أو الغابة الموحشة لا أثر للإنسان فيها . فالإنسان لم يعمرها .وإنّما اكتفى باتّخاذها طريقا لا غير.لذا لم يستقرّ فيها.

أمّا الملاء ، فهو المدن والقرى والرّيف الذي يحيط بالمدن . والملاء مأهول مسكون ، لأنّ الإنسان وجد فيه مستقرّا . فكنّ فيه وأقام فما هي حدود الخلاء إن وجد وما هي قيمة الملاء في رواية "السّفينة" ؟ .

الخــــــلاء :

ورد الخلاء في مواطن قليلة من " السفينة " وهو صنو للصّفاء ، وهو عنوان النسك والتعبّد والزّهد . وهو يذكّرنا بما رأيناه من بطل "صراخ" الذي يلجأ إلى الجبل من حين إلى حين ، لقضاء عطلته . أمّا في "السّفينة" ، فنحن نجد ذكر البريّة عند حيث فاير بأعجاب وإكبار شديدين عن يوحنّا المعمدان . وذكر الجبل الأخضر الأزرق المتلألئ الحاضن لمباني بيروت " ، على لسان اميليا (4) .

إنّ الخلاء ورد في رواية "السّفينة" عرضا . وقد جاء عنوانا لمرحلة الصفاء والاطمئنان يسعى إليها الإنسان عن طريق الذكرى ، من أجل الاعتبار أو المعرفة، كمتعة الباحث الفرنسي الذي ولج الصحراء للكشف والتنقيب (5) . إلاّ أنّ رواية السّفينة هي ، بحقّ ، قصّة المدينة : مدينة القدس بصفة خاصة ، ومدن فلسطين، بصفة عامّة . فالملاء هو الذي يأخذ نصيب الأسد من الوصف ، وهو الذي يستقطب همّ السّارد ومن ورائه الأبطال ومن وراء الجميع مؤلّف حريص وفارئ فطن. فكيف صوّر جبرا هذا الملاء وما هي عناصره وحدوده وأبعاده ؟ .

---

(1) جبرا :"السّفينة"،ص 57 .
(2) ابن منظور : لسان العرب ، مادة "برر" .
(3) من دروس الاستاذ توفيق بكار بالجامعة التونسية سنة 1989-1990 .
(4) جبرا "السّفينة" ص 10 .
(5) م.ن. ص 85

العــــلاء:

يستقطب " الملأ " ، في " السّفينة " ، عنصرين بارزين هما : ملاء غربي وملاء شرقي . وداخل كلّ ملاء ، نجد قسمين هما : المدن والأرياف . وإن وردت رواية "صراخ" خالية من ذكر للمدن الغربيه ماعدا ورود لفظة "أوروبا" عرضا ، فإنّ رواية "السّفينة" كانت ثريّة غاية الثّراء فقد ركّزت على المدن الغربيّة . فالسّفينة تربط بين مدن عديدة وتجمع بين قارّات ثلاثة : آسيا وأوروبا وأفريقيا . فالسّفينة تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط ، وقد انطلقت من بيروت ، فـ"الإسكندريّة" فـ"اراكليون" فـ"بيريوس" فـ"نابولي" و"جنوي" و"مرسيليا" . ونجد ذكرا لمدن أخرى بانكلترا : لندن، أوكسفود وكذلك "جنيف" و"ليل" و"باريس" مع ذكر "الأرجنتين" و"روسيا" و"اسطمبول" (1) . وهذا الانفتاح على مدن الغرب لا يتعدّى ذكرها عرضا كما أنّ ورودها جاء ضمن توارد الخواطر في ذهن الأصوات المتعدّدة الساردة أو المسرود عنها. ولا يكتفي السارد بذكر هذه المدن بل يتعدّى إلى إيراد أماكن هي معالم معروفه بأهميّتها التاريخيّة الحضاريّة . ولا غرو في ذلك ، فرحلة " الهيركيوليز " هي رحله للفرجة والتّعرّف على المناطق التي تمرّ بها السفينة وتحطّ فيها رحالها من حين إلى آخر . و "السّفينـــــة " ثريّة في هذا الجانب ثراء كبيرا فكلّما مرّت السّفينه بمنطقة أو بقعة أثريّة أقيمت رحلات خاصّة لزيارة هذه المعالم .

وقد استغلّ الكاتب كلّ ذلك من أجل تضخيم الأحداث وتطوّرها. فمأساة الرّحلة الكبرى المتمثّلة في انتحار الدكتور فالح كان سببها الأوّل رحلة الكابري(2) التي كان من المفروض أن يذهب إليها الجميع إلاّ عصام الذي امتنع ولمى التي تمارضت(3). يقول عصام عن الرّحلة : " عندما كنّا على وشك الرّسوّ في خليج نابولي، على مرأى من بركان فيزوف كان المسؤولون في السّفينه قد أعلنوا أنّهم رتّبوا للرّكاب سفره جماعيّة يقومون بها صبيحة اليوم التّالي ، إلى جزيره "كابري" وأنّ التذكره بخمسه عشر دولارا ويجب شراؤها مقدّما . وبعد العشاء كانت السّمرة حديث الجميع،

---

(1) جبرا."السفينة".ص ص 10 - 35 -19-109-116-126-220 .

(2) الكابري : Capri جزيره ايطالية في خليج نابولي ، أغلبها خلجان وكهوف أهمّها مغارة آزور-هي منتجع سياحيّ،ثرية بأطلال قصر تيباريوس الامبراطور الروماني.

(3) جبرا."السّفينة".ص 189 .

حتّى الدكتور فالح كان على ما يسه البهجة ، والباخرة تنساب بين المراكب في توجّهها نحو الميناء . وأضواؤه تتعامر من بعيد "(1) .

إنّ الحديث حول الرّحلة أمر مقبول ، بل إنّه بديهيّ . إلاّ أنّ تركيز الرّاوي ومن ورائه الكاتب ، على الدكتور فالح له أكثر من معنى . ذلك أنّ هذه الرّحلة إلى جزيرة كابري جاءت ضمن رحلة السّفينه الكبيره . وقد تقبّلها الدكتور بشيء من القبول الحسن فابتهج لها . فهذه الرحلة الداخليّة - إن شئنا - جاءت لكي تكسّر تلك الروتينيّة الممجوجة . ففالح كره السفينة وسئم البحر . فكانت الرحلة ضربا من الانفتاح على العالم الآخر. فكأنّه خروج من السّجن - القفص يقول الدكتور فالح في مذكّراته : " الحياة مظلمة النّهار أسود كالموت - السفينة سجن قفص ، البحر وحش بغيض ، الشمس سوداء "(2) .

إنّ موقف الدكتور من الرّحلة - وإن ورد مشوبا ببعض الاحتراز - "حتّى الدكتور فالح كان على ما يشبه البهجة" فيه ميل واضح لتكسير المعهود ويدلّ دلالة قاطعة على أهميّة المكان وتأثيره في الشخصيّات . فالشخوص تتفاعل مع المكان وتتفاعل مع الزّمن فتنمو الأحداث وتتطوّر بتغيّر الإطار المكانيّ (3) .وقد كان مسار الرّحلة بطبيعته متغيّرا متواصلا للإطار.فالسّفينة متنقّلة لا تستقرّ على حال . وكذلك نفسيات الشخوص في تطوّر وانتقال من حالة إلى أخرى . وكلّما أرست السّفينة أو مرّت بمضيق ركّز السّارد ومن ورائه المؤلف على إحدى الشخوص . فتتفاعل مع ذلك المكان وفق ما يمثّله المكان لها ، وما يرمز إليه ، كما هو الأمر بالنسبة إلى وديع عند ما مرّت السفينة من مضيق كورنث فوصف المرور وأطنب فيه . بل إنّ هذا المكان دفعه إلى حديث داخليّ ذكّره بطفولته مع صديقه فايز (4) . أمّا عصام ولمى فإنّ نابولي هي التي تثير فيهما الأشجان فيطول الحديث بينهما حول أيّام الدراســـــة

(1) جبرا :"السّفينة"-ص 157 .

(2) م.ن. ص 223 .

(3) لم ينتبه الباحث على الفراغ في كتابه : جبرا ابراهيم جبرا ودراسة في فنه القصّصي " إلى تأثير المكان في الشخصيات وخاصة الدكتور فالح ممّا دفعه إلى القول "إنّ انتحار فالح ليس مقنعا" ص 135 .

(4) جبرا :"السّفينه"،ص ص 51 -52 -53.

بانكلترا (1) . في حين أنّ اميليا لا تنفعل مع نابولي الانفعال الكبير، رغم أنّها مسقط رأسها وقد غادرتها منذ أربع سنوات ، بل سيكون انفعالها بفالح . تعترف قائلة : "رغم أنّني ما كنت قد رأيت بلدي لأكثر من أربع سنوات لم أكن أرى الآن إلاّ فالح ، وعيناه السوداوان الكبيرتان تلتمعان تحت حاجبين كثيفين يرتفعان وينعقدان لكلّ كلمة من كلماته ..." (2) .

إنّ " مدن الغرب " ومعالمه السياحيّة وريفه ورد في " السفينة " بصفة مكثّفة ، إلاّ أنّ أغلب هذه المدن والمعالم لم يقع وصفها وصفا دقيقا ، وإنّما اعتمدت باعتبارها مكانا يفعل فعله في الأشخاص،فتنفعل به،فتتطوّر بذلك الأحداث،وتتعقّد الأزمات، فتتعدد الذرى وتتكاثر . وبالتّالي ، فإنّ الملاء الغربيّ جاء في "السّفينة" باعتباره مكان الأمل في البداية إلاّ أنّه كان أملا خلّبا لا فعّالا ، أملا كاذبا لا صدوقا . فإنْ "هاجر" الأبطال واقعهم الشّرقي من أجل واقع جديد ، هو الواقع الغربيّ ، فإنّ مآلهم كان سفينة تحمل الهاربين معا ، فإذا هم يواجهون أنفسهم ، وإذا المكان "المهروب" إليه هو مكان اللقاء ، ومكان النسيان هو مكان التذكّر ، ومكان الانطلاق هو مكان الوصول ، فإنّنا أمام مكان رحم أينما توجّهنا فيه وجدنا أنفسنا في نفس الشرايين . فالملاء العربي هو عبارة عن غشاء خارجي يغلّف المحيط العربيّ وحدّه . ومن ثمّ ، فهذا الملاء لا يعدو أن يكون - بالنسبة إلى الأبطال - شرايين أخرى قد تفتح آفاقا جديدة - لكنّها في الأخير تؤول إلى مجرّد سراب إذ داخل هذا الملاء مردود موؤود (3) . والخارج منه موعود مولود . فلا غرو أن يقرّر كلّ من عصام ولمى ووديع ومها العودة إلى الرحم الأمّ ونقصد به الملاء الشرقيّ (4) .

لكن كيف صوّر جبرا هذا الملاء ؟ .

الملاء الشرقـــي :

إنّ الملاء العربي كما رأينا سابقا ليس إلاّ ذلك الغشاء الخارجيّ الذي يدفع بكلّ قادم إليه إلى العودة من حيث أتى . فـ"السّفينة" ستواصل رحلاتـــها والهارســون

(1) جبرا-"السّفينة"،ص ص 161-186 .

(2) م.ن. ص 190 .

(3) نذكر هنا عودة الفرنسي بجثّة زوجته. وقد تفطّن إليه الدكتور فالح. جبرا- "السّفينة" - ص 110 .

(4) م.ن. ص 242 .

سيواصلون مسيرتهم وفق حركتة الكون المعهودة . وإن توقّفت سفينه العشّاق في نابولي ، فإن جمعا من الأبطال واصلوا رحيلهم . في حين بقي عصام ولمى وودبع ومها. وإن لم يوضّح لنا المؤلف اتّجاه هؤلاء ، إلاّ أنّنا نعرف مسبّقا أن بريق العودة إلى الشرق هو الّذي يستحوذ عليهم . لقد فشل الهاربون في جعل الملاء العربيّ مطمحهم النّهائيّ . فحضور الملاء الشرقيّ كان قويّا قاطعا . بل كلّما ازداد بعد الأبطال عنه زادت نار المحبّة وذكراه اشتعالا وفورانا . فالملاء الشرقيّ هو الأرض الصلبة مرتكز الكون والكينونة . وهو الرّحم الّذي تستعر فيه الحياة وتمور دفّاقة . ومهما ابتعد الإنسان عن رحمه إلاّ أنّه لا محالة عائد . فكيف يتشكّل هذا الملاء في ذهن العشّاق الهاربين ؟ .

يتجسّد الملاء الشّرقيّ في قسمين كبيرين لهما تأثير عظيم في مسيرة النّسيج الرّوائي هما : المدينة والرّيف .

إنّ الملاء الشرقيّ بمدنه وريفه هو الفضاء الأساسيّ لرواية السّفينه ، فإن ركب الأبطال السّفينة ، فإنّ فضاء الأحداث الفعلي يبقى في الأخير هذا الملاء الشرقيّ الّذي يستحوذ على كلّ العقول . فحتّى الأبطال الأجانب يجدون في هذا الفضاء بعض آمالهم ومبتغاهم ولكي نتمكّن من سبر أعمق لهذا الفضاء ، لا بدّ لنا من أن نستنسخ أهمّ مكوّناته لذلك سنقدّم جدولين أوّلهما يشمل الأقطار والمدن والقرى والأحياء . وكذلك الفنادق والأماكن الخاصّة ، وثانيهما يشمل الريف من مواقع وفضاء طبيعيّ . وفي كلّ هذا ركّزنا على أهمّ الأسماء وأكثرها تواردا .

الملاء الشرقيّ

I - المدن				II - الريف	
الأقطار	المدن	القرى والأحياء	الفنادق والأماكن الخاصة	المواقع	الفضاء الطبيعي
لبنان	بيروت	سوق الحبوبية	فندق الشام	جبل لبنان	الحقل والكلاب
فلسطين	القدس	بركة السلطان	الغرف والخيام	خارج بغداد	السواقي
	حيفا	حيّ الشيخ جراح	فندق داوود	المقبرة	الصخرة/الصخور
	البقعة	سوق الجامعة	الدكاكين	هضاب القدس	الغابات
	الخليل	سويقة	الجامع الاموي	القلعة	الأرض الحمراء
العراق	بغداد	قبة الصخرة	دير مارلياس	جنوب العراق	أشجار الزيتون
	الكرخ	عين كرم	المقاهي	الأرض المحتلة	الوادي
مصر	القاهرة	الطوري	الشوارع	جنوب ايران	دجلة
	الاسكندرية	رأس النافورة	دير الجبل	(المحمرة)	الحرش
سوريا	دمشق	بيت حنينا		جبال بختيار	المنحدر
الكويت		سلوان			الحفر
		اندبرة			العين
		جورة العناب			الكهف
		الطالبية			التلال
					بحيرة طبريا

إنّ هده الأماكن هي مسرح للأحداث الرّوائيّة . وإن وردت عن طريق الخواطر وتيّار الوعي لدى أبطال "السّفينة" . وهي تمثّل الماضي الّذي سعى البعض أو جلّ هذه الشخصيّات إلى الهروب منه ، فعصام يسعى إلى الهجرة من بغداد (العراق) في سبيل سيان يطلب فلا يدرك . أمّا لمى فقد تركت بغداد ملاحقة "عصام" ودفعت زوجها فالح إلى ركوب السّفينة - وهي الرّحلة الثّانية أيضا ، حتى تكون الملاحقة المكانيّة تامّة ، والدّكتور فالح دعا اميليا إلى السّمر معه في " الهيركيوليز " فتركت لبنان. أمّا وديع فقد ركب السّفينة ، إذ حجزت له مها معيّة صديقتها اميليا . ولم تتأخّر على هده الرّحلة إلاّ مها ذاتها الّتي اختارت " الطائرة للذهاب إلى روما وتحضر المؤتمر الطّبّي هناك . أمّا محمود راشد فقد ركب "السفينة" ملاحقا اميليا ، متوجّها إلى "ليل" للتّدريس بجامعتها أو هو هكذا يدّعي ! . إنّ جلّ شخصيّات السّفينة ، هم شخوص هاربون من مدنهم . إلاّ أنّهم ، وقد التقوا على متن السّفينة ، فإنّ هده الأماكن اكتسحت أذهانهم وأمست أرض الماضي الّتي لا تنسى،والواقع الدي لا يُمحى. وإذا هذه الأماكـــن تصبح رحمهم الّذي وإن خرجوا منـــه فإنّ العودة إليه أمر لا مناص منه . فالسّفينة قدرُهم الّذي حملهـــم في رحلة وهميّة سرعان ما تنتهي إلى عـــود علـــى بـــدء.

فما هي خصائص هذه الأماكن ؟

لقد وردت هده الأماكن في السفينه بطريقه ذكيّة فهي تساهم فطعا في تطوّر الأحداث وتعقّدها . ويمكن حصر الأماكن التي كان لها الدّور الفعّال في تنميّـــه الحدث الرّوائي ، في قطرين اثنين هما فلسطين والعراق . إنّ فلسطين (القدس) والعراق (بغداد) هما قطب الرحى في السفينة وهما الرّحم الذي لا مناص منه لكلّ من : لمى / عصام ؛ مها / وديع .

أمّا لبنان والكويت ومصر وسوريا فقد وردت عرضا ، بل إنّ السارد ومن ورائه الكاتب ، لم يعطها الأبعاد العميقه لها . فلبنان هي منطلق الرّحله ومصر (الاسكندريه) هي مرحله من مراحلها ، وسوريا (دمشق) مرتبطه بوجود تاجر دمشقيّ هو رفيق عصام في الغمره . أمّا الكويت ففيها يوجد مكتب وديع التّجاري .

إنّ رواية "السّفينة" جعلت من تعداد أرضيّتها لإيراد قصة عصام ولمى وفالح في حين جاءت قصّة وديع مرتبطة بفلسطين . بل إنّ السّارد ومن ورائه الكاتب جعل مها التي ترى في بيروت (لبنان) رحمها (1) ومأواها وقبرها ، تترك هذه المدينة وتمرّ رأي وديع بل وتتّبع خطاه .

إنّ رواية "السّفينة"، هي في الحقيقة ، رواية فلسطين بلدا وشعبا ، وقد تمهّل الكاتب عند الحديث عن بلاد فلسطين وعند وصف أحيائها وريفها .

فجلّ القرى والأحياء والأماكن الخاصّة والمناطق الريفيّة هي تربة فلسطينيّة. بل إنّ قصّة وديع وماضيه مرتبط كلّ الارتباط بتاريخ فلسطين . وكان لوجود شخصيّة فايز عطاء الله ، دوره الفعّال في جعل وديع كسارد ، يتذكّر أحداثا حساما عاشتها فلسطين وعايشها وديع شابّا . ولا غرو في ذلك ، فقد اختار الكاتب وديعا ليكون السارد الثانيّ في هذه الرّواية فكيف يقدّم جبرا هذين المكانين في رواية السفينة ؟ .

<u>فلسطين : الرّحم / الحرام :</u>

تتشكّل فلسطين في رواية "السّفينة" ضمن منظومتين : فلسطين كواقع حيّ ، كتاريخ معيش من ناحية وفلسطين كرمز ومطمح يسعى وديع إلى الاستقرار بــــــه والتّضحيّة من أجله . في البداية نؤكد أنّ "وديع" عاش طفولته في قرى فلسطين، فنمت في مخيّلته تلك الصّورة المثلى للقدس وقراها ، وإن حاول مصارعة الأعداء من يهود،إلاّ أنّه اضطرّ إلى الهجرة وترك أعزّ مدينة في الدّنيا .وبالتّالي فإنّ ذكراها تنسيه واقعه،لكنّها أيضا تثير فيه عقدة العودة إلى الارض التي نفي عنها مرغما . وارتبطت فلسطين في مخيّلة "وديع" بصديقه" فايز" الذي قدّم نفسه قربانا للأرض ، فأعطى دمه وخضّب به أديمها المحمرّ . إنّ "وديع" ، إذ يتحدّث عن فلسطين يصف فيعتّى ، ويتذكّر فينشد ، ويبكي فيندفع . لقد حمل"وديع"همّ فلسطين . هاجر إلى الكويت وكوّن تجارة رابحة ، إلاّ أنّه لم يكن بالسعيد . يقول مقدّما مأساته : " أنا فوق

(1) يقول الراوي : "إنّ مها متعلّقة ببيروت كلّ حبل السرّة بينهما لم ينقطع ". أمّا هي فتعترف : " لا أستطيع البقاء بعيدة عن بيروت يوما واحدا .." جبرا : "السّفينة"ص ص 49-50 .

الأربعين - لا يغرّنك شعري الأسود - غير متزوّج أهلي في عمى عنّي ، ورغم التشريد والضّياع كسبت من المال في الكويت . وما أزال أكسب بما فيه الكفاية. هذه سفرتي الثّالثة إلى اوروبا وسأمتصّ منها كلّ قطرة . في اللّيل تنتابني ذكريات أليمة ، أليمة جدّا وتنتابني رغبات أليمة أيضا . كنت فيما مضى أجد متنفّسا في تدوين الأفكار ، في كتابة الشعر. الفلسطينيون كلّهم شعراء بالفطرة ، قد لا يكتبون شعرا ، ولكنّهم شعراء ، لأنّهم عرفوا شيئين اثنين هامّين ، جمال الطبيعة ، والمأساة . ومن يجمع بين هذين . لا بدّ أن يكون شاعرا . أتعرف القدس ؟ لعلّك كنت صغيرا عندما التهم الوحش اليهوديّ أجمل نصف من أجمل مدينة الدّنيا . القدس أجمل مدينة في الدّنيا على الإطلاق . قيل إنّها بُنيت على سبعة تلال . لست أدري إن كانت تلالها سبعة ، ولكنّني ارتقيت كلّ ما فيها من تلال ، وهبطت كلّ ما فيها من منحدرات بين بيوت من حجر ورديّ وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصّاعدة النازلة ، كأنّها جواهر منثورة على ثوب الله . والجواهر تذكّرني بزهور وديانها ، فأذكر الربيع ، وأذكر التماع زرقة السماء بعد أمطار الرّبيع . والرّبيع في القدس كان هو الرّبيع لأنّك تراه يحلّ في البلد ، كأنّه مشهد غيّره المخرج على خشبة المسرح ، فالجبل البلقع في الشّتاء قد اخضوضر فجأة أمام عينيك ، وحتّى بيتك الصّغير المتهدّم عند منعطف الطريق ، حيث الحجارة المهملة منذ أيّام آل عثمان وحيث الشجرة اليابسة يحسّ الرّبيع ، لأنّ زهورا كعيون الأطفال قد نبتت بين الحجارة نفسها ، حول الجذع العاقر المسنّ نفسه . ولذا فإنّ الليالي قد تأتيني بذكريات من القدس فأحزن وأغضب ، وأبكي . كنت مرّة في فندق في الشّام عندما ، فوجئت بمثل هذه الذكريات فبكيت ورآني رجل أعرفه فجاء يسألني ما الخبر... فظلت أبكي على أبي وأمّي وإخوتي وما عدت أعرف الخجل..."(1)

إنّ هذا الوصف للقدس ولريف القدس جاء مرتبطا أشدّ الارتباط بالشخصيّة السّاردة وديع عسّاف . فقد انطلق من تحديد لسنّه " فوق الأربعين " مع تقديم صاف لحالته الاجتماعيّة ثمّ انغمس بعد ذلك في وصف دقيق للفلسطينيّ وربط بين الكينونة الفلسطينيّة والشعر،وبالتالي أرجع كلّ ذلك إلى ثنائية الجمال والمأساة: جمـــــال

(1) جبرا:"السّفينة" ص 21-22 .

الطبيعة ومأساة الإنسان والكائن . فجمال فلسطين مرتبط بمأساة أهلها . ومن ثمّ تطرّق السّارد ومن ورائه الكاتب إلى وصف أجمل مدن العالم القدس، فإذا بوصفه غناء وإنشادٌ ينتهي به إلى البكاء المرّ،وقد تذكّر مدينة عزيزة عليه ، يأمل في العودة إليها رغم العراقيل والصعوبات .

إنّ القدس هي المدينة الرّحم التي نبعت منها مأساة وديع،ولم تكن هذه المأساة مجرّد حالة يحسّها السّارد ، وإنّما هي حياة عايشها وتابع أطوارها وتنفّس هواءها واستنشق أهوالها . ومن ثمّ يتتابع وصف وديع الدّقيق لقرى فلسطين وأحياء فلسطين وريف فلسطين ، ولعلّه خصّص لهذه القرى النّصيب الأوفر، من هذا الوصف ، وأروع نصّ فيه أينعت الذكرى هو ذاك الّذي خطر له والسفينة تمرّ عبر مضيق كورينث،فإذا وديع ينطلق من سرد للحدث ذاته كي يلج غياهيب الماضي تدريجيا ، في ضرب من الحديث الدّاخليّ الممضّ "... هكذا يمّمنا نحو الشّمس الغاربة ، ننزلق انزلاقا إلى عرض البحر ، لنحترق ألوانا تمازجت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها ، وصوب عتمة باهتة علّقت بها بقايا من نور يومض ويخمد ، نتنفّس في ثناياها الأنغام بنفس الروح في الأشياء الجنّة . أهكذا يكون الدخول إلى الجنّة ؟ الرّطوبة ، العتمة ، السقوف ، الشاهقة العتيقة ، والتراتيل البيزنطيّة من أجواق حناجرها تصدح بأبواق يوم القيامة ، الامتداد ، العلوّ ، الفراغ، الظلام ، الأشعّة الراعشة تتلوّى خلالها سحب البخور ، ويخالط الرائحة الطيّبة عبق من دخان وشموع - مئات الشموع ، والرهبان بلحاهم المرتّعة وشعورهم المسترسلـــة تتهادى على أكتافهم المسربلة بمآزر فضّية وذهبيّة والكلمات لا تكاد تنبثق من بين الألحان اليونانيّة الهادرة . ومئات المصلّين ، إنّها دورة من دورات القيامة... هـــذه الأصوات المجلجلة ، هذه الروائح المشحونة بالزّمن . بالعصور الغوابر ، بلوعات إنسانيّة وقدها وقد شموع لم تطفئها ألفان من السّنين . ومن القمامة إلى المغارة إلى المهد ، إلى ظلمة الصّخور الجوفية الحانية حنوّ الرحم على الجنين ومن فوقها الأعمدة الضخمة المصفوفة وقد لمّعتها أيدي المسرّكين جيلا بعد جيل . ليلة عيد الميلاد. البرد القارس . ندف الثلج يهطل وينقطع نيران الكوانين الصغيرة ترفرف فيهـــــا حبّات

الكستناء وأصوات تنادي ، ونواقيس جدلى مدوّية ، لنافوس منها ملاك ينزل من السّماء ليقرعه . وفي الباب الضيّق المنخفض تنحني الرّجال والنّساء عميقا ليستطيعوا المرور من خلال الحجر ، إلى العتمات الفسيحة بين الأعمدة في آلاف من البشر ، في بصيص القناديل وقبس الشموع الصغيرة ، تحت صليب ضخم شامخ الارتفاع ، يشاهدون الميلاد الجديد... وأنا وفايز نحشر بين الجموع لأنّ للميلاد الجديد ، كالقيامة بعد الموت معاني تشدّنا لهذا الليل الماطر المقرور ، لهذه الأناشيد الكورسيّة القديمة ، لهذه الأرض التي تحت صخرها . مغاور وصوامع وجوامع ، معلنة ديمومة المدينة عبر الحقب الطّوال . لعلّ في بطن الصخر نارا ترفض أن تخمد . كما في البعض منّا . فهنالك نار قد تهبط على الواحد منّا منذ الصّغر ، فلا تترك آثارا كجروح المسيح في اليدين والقدمين ، ولكنّها تحطّ في القلب لتبقى مضطربة فيه إلى الأبد ، كما في باطن الصخر... "(1) .

إنّ تصوير السّارد للمدن والقرى الفلسطينيّة هو تصوير جذاب يمتزج بالرؤية الدينيّة الاحتفاليّة ، فيشعر القارئ بالعلوّ والصفاء . لقد انطلق وديع من وصف " السفينة " وهي تعبر المضيق وتدريجيّا تخطّى الواقع المعيش لكي ينغمس في الماضي البعيد ، ماضي طفولة ترعرعت في أحضان فلسطين وقرى فلسطين . فإذا المشهد حيّ هو مشهد الاحتفال بأعياد الميلاد وما يتبعها من تراتيب وعادات ومراسم تخلق في ذهن الصّبيّ ذلك الشعور العميق بارتباطه بالأرض وانتمائه إليها.

فهذه المشاهد الاحتفاليّة هي منبع الصّفاء والحبّ الّذي يكنّه السّارد ومن ورائه الكاتب ، إلى فلسطين ، بل هي المنبع الذي إليه يعود كلّما طوّحت به الذكريات وعمّه الكدر . ولذلك فإنّ السّارد تتوقّد في ذهنه تلك الطفولة،فيتذكّر صديقه فايز ويستشعر تلك النّار التي تمور داخله وتلك المواجع التي تنخره . وفي هذه الفقرة التي أردنا التركيز عليها لأنّها تشير إشارة صريحة إلى مفهوم المكان عند أنطال جبرا، فالمكان هو الرّحم هو هذا الفضاء الذي أحببنا أم كرهنا هو المحيط الذي منه نعيش ومنه نتنفّس وعليه نموت وننطفئ . إنّ ذكر " الرحم " بعبارة صريحة له أكثر

(1) جبرا:"السّفينة"،ص 52-53 .

من معنى فالرّحم هو هذا الغشاء الّذي بدونه لا نكون حياة ، ومن دونه تنتفي الكينونة. وقد ربط وديع بين هذا الرّحم وصخور القدس، بل إنّه نعتّى بصخور القدس غناء متواصلا ، وجعل من الصّخر رمزا للقدس ، رمزا لفلسطين وتواصل ذلك في كلّ الرّوايات . وهذا الرّحم يحيلنا مباشرة إلى ذلك التّوحّد الّذي شعر به وديع مع فايز وهما يغوصان في الماء وسط تلك العين ، يقول الرّاوي : " في ذلك الصّيف الطويل قضينا أنا وفايز أيّاما كثيرة ، في التجوال بين الصخر والزيتون ! ولعبنا لمدّة بقربه "عين كارم" لأنّها تجمع بين الصّخر والشجر والماء وربّما لأنها كانت مسقط رأس المعمدان . ولكن قرانا الصخريّة الخضراء كثيرة ، عند الظهيرة ، ذات يوم حارّ وقد أخذ منّا الجهد والظمأ وصلنا إلى قرية سلوان وتوجّهنا نطلب العين ... وللعين كهف كبير زلق الدّرجات لم يكن فيه في تلك السّاعة أحد، يغري المتعبين من القيظ ببرودته النديّة . هل ثمّة في العالم كهف يتفجّر ماء محييا أقدم من كهفنا هذا؟...نزلنا الدّرجات الصقيلة إلى أرض الكهف ، على جوانبه تنساب المياه دافقة عبر فجوة كبيرة تتّسع عند القاع وتضيق قمّتها على ارتفاع يزيد قليلا على قامة الإنسان. صخرها الأصفر الورديّ الأملس في نعومة بشرة النّساء اللواتي يردنها كلّ صباح ومساء . كنّا ننضح عرقا ، فارتمينا على وجهينا الحارّين اللزجين نغمرهما في الماء البارد ونجرع صفاءه المتألق . وفي الحال خلع كلانا حذاءه ، ثمّ قميصه . وجلسنا على الأرض وأرجلنا في الماء نتراشق به ، ونلعقه وهو يسيل على الشّفتين قطرات لذيذة . وفجأة قال فايز : أتظنّ أنّ أحدا سيجيء الآن ؟ " وقبل أن أجيب رأيته ينزع ما بقي عليه من ثياب ويقفز عاريا في فجوة العين وهو يصرخ كالمجنون : هاي هاي هاي ! وأنا أقهقه . لقد بدا جسده في لون الصّخر الّذي أخذ يقتحمه . مازلت أرى أمام عيني لمعان منكبيه وظهره ورعشة أليتيه . كأنّهما قطعتا صخر ورديّ ، وهو يخوض الماء متّبعا انحناءات الشقّ العميق والنزيق بذراعيه ينعكسا عن الماء الجاري في الكهف . هاي ! هاي صدى بلبل خافق حيّ ...

ولم يكن مني إلاّ أن نزعت أنا أيضا ثيابي وقفزت إلى داخل الفجوة المثيرة كان الماء يبلغ الرّكبتين ، والقاع ملساء تستجيب للقـــــدم . وفايز يتوغـــّل حول

المنعطف الّذي جعل يضيق ويظلم " هنا العرق ، هنا الحدر ! هنا الرحم ! " صاح فايز وقد انخمص السّقف عليه ، وهو ينحني ما استطاع ، ليلمس بيديه سرّ ميلاد المدينـــة! ! صخر وماء ! "حول أفخاذنا وجلسنا في الماء القرير حتّى انغمر منّا الفم والعينان...

وفي أثناء ذلك كنّا نرسم ... "(1) .

إنّ "وديع" و"فايز" بلغا الرّحم بل ولجاه وقد ربطا بينه وبين العين والكهف . كما تغنّيا كثيرا بالصّخر المحيط بالعين وبصخور القدس وفلسطين . وهما في إنشادهما إنّما يمتدحان الرّحم الّذي عليه انبنت القدس ، ومنه استقيا رحيق الحياة. فالمكان عند أبطال "السفينة" هو الأرض الصّلبة التي يُرتكز عليها . وهي الأرض الّتي يموت من أجلها الإنسان ويقدّم نفسه قربانا .

وقد أبدع جبرا في وصف التجربة النّضالية لوديع وفايز . فقد عايشا محنة فلسطين بعد أن رضعا من "عينها" وتنعّما في حقولها . وقد استعاد وديع حادثة استشهاد الصّديق ، وكيفيّة انتقامه من الصّهاينة . وهي حادثة وقعت سنة 1948 وتوضّح لنا بصورة مثلى ارتباط الأرض بالإنسان أو ارتباط الإنسان بالأرض . فقد تخضّبت الأرض بالدّم وكذلك السّلاح . وفي ذلك صورة للعطاء المتبادل بين البشر والرّحم ، فإنّ عمر ماء العين "وديع" و"فايز" ، فإنّ "فايز" أعطى من دمه للأرض . وإن وقف وديع عاجزا أمام موت صديقه واستشهاده فإنّه أيضا روّى الأرض بدم الأعداء . فقد " قتل قاتليه "(2) .

إنّ "فلسطين" هي المكان الّذي يجد فيه جبرا مجالا واسعا للوصف والحديث. فهي المكان الحيّ في ذاكرة تأبى النسيان . ولا غرو في ذلك فالمكان هو إطار المأساة بل هو المأساة ذاتها . ذلك أن مأساة الفلسطينيّ هي الأرض السليبة . يؤكّد وديع في حواره مع عصام السلمان قائـــلا : " ... الأرض الأرض هي كـــلّ شئ نعـــود إليها محمّلين باكتشافاتنا مادمنا معلّقين مـــن أهدابنا بالسّحـــب الراكضة . فإنّنا فـــي فردوس المجانين هذا نهرب نهرب باستمرار وعلينـــا الآن أن نعـــود إلى الأرض . حتّى

---

(1) جبرا -"السّفينة"،ص 61-63 .
(2) م.ن، ص ص 64-75 .

لو اضطررنا ضمنا بعد إلى انطلاق جديد يجب أن يكون لنا تحت أقدامنا أرض صلبة نحبّها ونخاصمها ، ونهجرها لشدّة ما نحبّها ونخاصمها فنعود إليها "(1) .

الأرض كما ورد في اللسان (2) هي التي عليها النّاس ، أنثى وهي اسم جنس وكان حقّ الواحدة منها أن يقال أرضة... " . ولا غرو أن يصوّر رواة جبرا الأرض ويجمع بينها والمرأة في إطار واحد . بل إنّ المتعمّق يلاحظ أنّ الأبطال وهم يصوّرونها إنّما يصوّرون المرأة وحرارة جسدها .

إنّ الأرض هي قطب الرحى في رواية " السفينة " . فالمدار كلّه على أرض فلسطين فهي تستقطب أهمّ الأحداث،وهي التي تعدّ بحقّ شخصيّة قائمة بذاتها ، بل إنّ كلّ الأمكنة الأخرى هي في ارتباط معها ، يسعى إلى إبراز صورة فلسطين وجسمه فلسطين ومأساتها . ففلسطين هي الأرض التي يجاهد الفلسطينيّ من أجل استعادتها. ومن ثمّ ، فإنّ أبطال جبرا يأملون في عودة مرتقبة بل إنّ "وديع" قرّر العودة ،يقول معترفا :..." لكنّني قضيت هذه ، السّنين كلّها مصرّا على الرواح منها - أعني الأرض - أجمع الفلس إلى الفلس ، من أجلها - من أجل نور عينيها - أنا انبهت عرسي ، أو كاذب . لقد نقلت أموالي إلى القدس ، واشتريت أرضا واسعة في قرية قرب "الخليل". وسأشتري أرضا أخرى في "بيت جبنا" . وسأبني بيتا كبيرا من الحجر . وأزرع البندورة والتّفاح ، ولو أنّني لست فلاّحا . سأطلّق أخذ الطّرق . سأهشّم الصّخر وأفرش عليه ترابا من تربتنا الحمراء الخصبة الجميلة... وسأتزوج حالما أرجع لكي أجمع بين المرأة والأرض .في العمر بعد سنين من متسع ، أريد أن أنجب عشرة أولاد قبل أن أبلغ السّتين .سأبحث عن امرأة عرف عنها أنّها سخيّة.أرملة بنات ربما سأزرع ولو النخل.وسأرسم . سأرسم كثيرا.[...]ومن هناك سأعمل على تقريب السّاعة الحاسمة "(3) .إنّ "وديع" يرسم خطوط المستقبل منطلقا من إيجاد الأرضيّة اللازمة وهو إن جمع الأموال ، وهاجر من أجل هذه الأموال، فإنّما يسعى إلى العودة إلى الأرض / الرحم - الأرض / المرأة / الأرض الأمّ فهو يعتبـــــر الأرض مجالا للفعل الخلاّق والخصب الدائم والعطاء دون أحد ، فهو لذلك سيجمــع بين

(1) م.ن. ص 86 .
(2) ابن منظور : لسان العرب مادة "أرض" .
(3) جبرا :"السّفينة".ص 88-89 . .

الأرض المعطاء والمرأة الولود . كلّ ذلك ، من أجل المساهمة في الفعل ، من أجل استرجاع الأرض التي أضعت ، من أجل الأرض التي رواها فاير بدمه ورواها هو بدم الأعداء . إنّ هذه الصورة أو المشهد من أروع الصّور والمشاهد النضالية . فوديع يؤمن بالفعل يؤمن بالإرادة ويؤمن بالرّسالة . وهو يعلم أنّ إقدامه ذلك سيحانه موقف مها الرّافض لمغادرة بيروت فهي رحمها الذي لا يمكن فراقه . في حين أنّ أمّه تدعوه دوما إلى الرواح (1) . إلاّ أنّ المسار الروائيّ يجعل مها تلتحق بالسفينة . وبالتالي فهي تشجّع وديع على تحقيق أمانيه بل إنّها تتساءل سؤالا استنكاريا يحمل في طيّاته جوابها الصّريح تقول : " وهل غير القدس لي مدينة ، وأنت فيها ؟ " (2) .

إنّ فلسطين هي المآل الذي يسعى وديع إلى بلوغه وهو المكان الذي يتكرّر في كلّ الأبطال صورا شتّى بل إنّ الحديث عنه هو حديث عن الحياة ذاتها . وما وديع في حقيقة الأمر، إلاّ الصّورة الحيّة لهذه الأرض . فهو الذي يمثّل باطنه وظاهره تربة فلسطين ورحيق فلسطين . إنّ فلسطين هي الرّحم الّذي يسعر عنده وديع بالرّاحة والأمان الذين فقدهما منذ زمان .

بـغـداد :

ارتبطت بغداد وتحدّدت في شخوص ثلاثة هي : لمى وفالح وعصام فقد هاجر هذا الثالوث كلّ على حدّة في طلب العلم ، وتابعوا أحداث العراق من الدّاخل والخارج ومن ثمّ تمكّن الكاتب من إعطاء صورة عن تاريخ العراق الحديث ، وما تعيشه من أحداث ، وما تعرفه هذه الشّخوص من قضايا . وإن حاول عصام الهرب تاركا بغداد بدون رجعة وهو المهندس القدير، فإنّ "لمى" رفقة زوجها فالح لاحقته،وشيئا فشيئا انسحبت العلاقات . وبالتالي تحدّدت الأمكنة واتّضحت . وقد ازداد الوضوح كلّما تقابلت هذه الشّخوص وكلّما تحادثت مع بقيّة الرّكاب . إنّ بغداد هي المكان الحقيقيّ لرواية "السّفينة" فهي المنطلق الذي أبرز مأساة عصام وحزن لمى وسوداوية فالح . وإن انتحر فالح ، فلأنّه لم يستطع أن يجابه أرضه مجابهة صريحة . يقول : "كانت هناك غربان أسعر فيها بأنّنا رغم كلّ ما يهشّ البلد من مساوئ مضطرّون إلى البقاء في حال من الرّكود كيف أحسّ أنّني أختنق في هذا الرّكود الآسن . كلّ ما أراه وأسمعه ليس إلاّ نصيبات سامّة تدلّل على عمقي الآسن" (1) .

(1) جبرا :"السّفينة"،ص 44 .

(2) م.ن. ص 239 .

إنّ بغداد لم تكن بالنسبة إلى فالح الأرض الموعوده ، ولعلّه الشخصيّة الثائرة دوما . وهي لا ترتبط الارتباط كلّه بمكان معيّن . فهو يرى أنّ الأرض والعصر "عصر الدوده، دود ، دود ، دود ، الدوده في كلّ شيء" (1) .

ولولا بعض اللحظات التي أرته رونق الحياة مع اميليا التي تعرّف عليها في فندق سان جورج إبّان المؤتمر الطبيّ ببيروت ، عرّفته بها طبيبة شابّة بيروتيّة هي - وإن لم يذكر اسمها صراحة - على الأرجح مها ، لأنكر وجود اللّذة في عصر الدّود ، يقول : "ذهبنا إلى ستريو قريب ، لم أكن شاهدت ستريو في حياتي من قبل . مظلم فيما عدا بصيصا من نور أحمر يصحّ بموسيقى جاز عنيفة عاليه ، تصمّ الآذان ، كأنّني دخلت رحما آليا هائلا عودة إلى الأحشاء ، جلسنا في ركن بعيد وأنا أكاد . لا أرى موطن قدمي بضعة فتية وفتيات يرقصون ، لم نرقص شربْنا ، قبّلتها مرارا . وفي تلك الليلة لم أنم ، ولا في الليالي الثلاث التّاليّة رجل جديد استق في داخلي ، ميّت قام من بين الأموات ، مدينة القيامة والحياة ، بيروت كأنّني لم انترع عن أراضي لي في أبي الخصيب . نخلاتنا ، إذا جاءها ماء السّواقي من شطّ العرب ، فليأكل رطبها المتدلّيات من يشاء . الحياة هي المهمّة إميليا" (2) .

إنّ "فالح" وجد في هذا السّتريو الصّغير رحما يلجأ إليه وبدونه لفقدت الحياة طعمها أمّا أرضه في العراق ، فقد شعر إزاءها بالإحباط والانبتات أيضا . إنّه فقدان الجذور التي تمدّ المرء بنسغ الحياة الخلاّقة،فإذا هو يشعر بالفراغ المحيط ، ولم تكن لمى لِتعيده إلى أصالته في غياب توقه لها واندماجه في حبّ أكبر من أن يُحد .

أمّا بغداد عبر رؤية لمى ، وعصام فإنّها المكان الّذي لن يغيب عن الذاكره . رغم ما يعايشانه فيها من ضنك وظمأ وخوف،وعبر مشهد خارج بغداد وفي لحظة مختلسة حكى عصام مغامرته مع لمى وقد التقيا خفيه . وذلك إثر خروجه إلى ظهر السّفينة وتجسّدت أمامه لمى فإذا الحادثة القديمة تتجسّم أمامه وتفعل المخيّلة فعلها . يقول : "... وفي وسط الحقد العارم ، أمامي اندفعت لمى لابسه عارية لا أعلم . فهي في ثيابها ، ولكنّني أرى كلّ جارحة من جسمها . فالنّهدان الرّيانتان المعطّرتـــــان

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 222 .

(2) م. ن. ص 221 .

بالرّوج والتديان المنطلقان من القميص - إنّها هنا ، أمام عيسي ، وراء عيسي على بعد متّى ، بين يدي . ونحن في سيّارتي منطلقان مع الليل ، إلى خارج بغداد ، وبدها كالخنزير تغلّني تلتفّ حول عنقي تهبط إلى فمي تتغلغل في قميصي . انعطف بالسّيارة عن الطّريق العامّ إلى حقل مهجور . وجعلت السّيارة تصعد وتهبط على التضاريس التّرابيّة المضطربة ، ولمى تقول : "احذر السّواقي هذه الأراضي تشقّها السّواقي احذر" (1) .

إنّ هذا المشهد الّذي يمكن أن يصوّر سينمائيّا حيث ركّز الكاتب على متابعة الحدث : حركة السّفينة في البحر لكي ينتقل إلى حركة السّيارة خارج بغداد ، يؤكّد ارتباط الأرض ولمى وارتباطهما بعصام . فبغداد خاصّة والعراق عامّة هي الأرض الّتي منها انطلق عصام ، بل منها انطلق وعيه بالكون ، لكي يرحل عبر تجربة ثريّة رادتها العلاقات الاجتماعيّة المرتبطة بأسره تأزّما .

فبعد انفراد عصام ولمى في نابولي استعراضا جانبا هامّا من تاريخ العراق في أواخر الخمسينات . كما أثارا قضيّة الخصام حول الأرض ومقتل جواد الحمادي عمّ لمى على يد سعدي السّلمان والد عصام (2) . وكلّ هذا هو الأرضيّة الأساسيّة لفهم هذا العمل الرّوائي . فمأساة عصام ولمى لا تفهم إلاّ بفقه هذه الدوافع والعلل . ولعلّ أعمق مأساة هو أن يتعارف الأقرباء ، في أرض الغربة . ولا تكشف الحقيقة إلاّ بعد مدّة زمنيّة لا يستهان بها (3) وإذا الحقيقة مرّة ، وتستوجب الفراق لا توطيد العلاقات. وتحدّد لمى أصول هذه المأساة فتقول : "كلّنا جزء من ذلك الخطأ ، ذلك الإثم جزء من تلك اللعنة - إنّها لعنة الأرض ..." (4) . إنّ الأرض ، هي الّتي تحدّد المصائر، وما الشخصيات إلاّ ظلالها المتحركة . ومن ثمّ فإنّ الأرض وهي تميد إنّما تتّبع حركة كون يسير وفق مساره المعهود . وكذلك الأمر بالنسبة إلى لمى وعصام فبغداد ، وإن نأت ، لا بدّ أن تكون المقرّ ولا مفرّ .وقد أسرى وديع محدّدا للمسار الآتي ، حيث يقول:

(1) جبرا -"السّفينة"- ص ص 15 - 16 .
(2) م. ن. ص 167 .
(3) م. ن. ص 172 .
(4) م. ن. ص 173 .

- "هنا يا عصام بلغت أسطورتك حدّها ، ثمّ تبدّدت . انكسر الطوق من حولك ، وما عليك إلاّ أن تخطو فوق الحطام والردم - إلى حيث توجد حريّتك .

- في بغداد ؟

- نعم في بغداد ، حريّتك لن توجد إلاّ فيها . إنّها لن توجد في الـ "هناك" الضّبابيّ ، الوهميّ ، المغري في اوروبا أو غيرها . هناك التلاشي في التّماهه . هناك الهزيمة الحقيقيّة . أتعلمين يا لمى أنّ عصام ادّعى أنّه كان هاربا منك ؟ أمّا أنا فأقول ، إنّه كان هاربا من مدينته ، من أرضه . وحريّته لن تكون إلاّ في مدينته في أرضه ، أتسمع يا عصام ؟ في أزقّة بلدك ، في بساتينه في صحاريه حريّتك هي أن ترفض الهرب ، في أن تجابهه ، في أن تقبل بما يمضي نفسك ، وفي أن تعرف هذا المضض والغضب والسعي البطيء الموجع . حريّتك هي في أن تكون مهندسا في أرضك - مهما ضاقت بك وتفنّنت في إيذائك" (1) ويواصل وديع في قوّة وحنق :

"...أمّا كماكم عشائريات؟متى ستمرسون بمواجهة العاصفة في سبيل ما تريدون ؟(2)

إنّ الأرض هي الّتي تدعو ، وهي الرّحم الّذي لا بدّ من العودة إليه وقد قرّر عصام العودة كما أنّ لمى ستعود مرفوقة بجثّة زوجها الّذي انتحر لأنّه لم يصمد في مواجهة الأرض . وإذا "بغداد" بدورها تأخـذ شكل الرّحـم الّذي لا بدّ للأبطال من العـودة إليـه .

إنّ فلسطين والعراق ، وهما المكانان الأساسيان في رواية "السّفينة" : مثّلا الرّحم للأبطال . فالقطب الأوّل ونعني فلسطين ، هي القطب الّذي تتشكّل حوله أغلب الأحداث ، كما أنّ القطب الثاني ارتبطت به شخوص ، بعدت عنه لكي تلتحم به ثانية. إنّها الأوبة التي لا بدّ منها إلى الرّحم الّذي عنه تصدر الرّحمة،وفيه يكون المآل . كما أنّ دورة السّفينة ذاتها . وقد انطلقت من بيروت هي لا بدّ عائدة إلى المنطلق،فإذا حركة "السّفينة" ذاتها تحكي الرّحم . فهي تربط بين أماكن في شبكة مترابطة الأجزاء والأطراف .

---

1 - جبرا - السّفينة - ص 240

2 - م . ن : ص 241

إنّ المكان في "سمينة" جبرا لا يعدو أن يكون الرّحم ، فالأبطال يقفون أمام الكون ناظرين إلى أمام ، لكنّ عيونهم الباطنيّة تسعى دوما إلى عودة تطلب فتدرك حينا ولا تدرك أحيانا .

- "**البحـــث**" :

إنّ المكان في رواية "السّفينة" اتّسم باتّساع رقعته واختلاف حدوده وفضائه . ولئن كانت "السّفينة" هي المكان الأساسيّ ، فإنّ "الشرق" كان له حضوره ولم يغب "الغرب" أيضا . لقد اتّسع المكان في هذه الرّواية رغم ضيق "السفينة" كوسيلة للإبحار . فالأبطال يتحرّكون عبر حدود العالم ، ومن ثمّ فإنّ ركّاب "السفينة" الهاربين في أغلبهم ، هم رحلة من مكان إلى مكان ، لكن هذه الرحلة كانت عودا على بدء ، خروجا لدخول،انطلاقا لرجوع . وضمن ذلك كان المكان يتشكّل في صورة الرّحم الّذي منه يكون الانطلاق في رحاب العالم للعودة إلى نفس المكان ، إلى نفس المنطلق . ولئن كانت رواية "صراخ" قد اعتمدت المدينة كأساس مكانيّ لها . فإن "السّفينة" تفتّحت وأضحى العالم بأسره هو مكانها المنفتح الواسع الضيّق في آن . أمّا في رواية "البحث" فنحن إزاء مكان - كتابة أساسا . فالسّارد الأوّل كما بيّنا في فصولنا السّابقة يقصّ قصّة وليد ويقدّم لنا الظروف المحيطة ، فإذا المكان غرفة خاصّة . يعترف الرّاوي قائلا : "كلّما دخلت مكتبي وأغلقت بابها عليّ دون عائلتي دون أصدقائي ، دون النّاس كلّهم يتوحّد الكون في غرفة صغيرة مكتضّة اكتظاظ الغابة مائجة موج البحر وأتوحّد أنا فيه . فأتّقد وأنقذف وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انبترت عنها ، وبطوّحت في فضاءات كون مجهول راعب ، رائع . لا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا،وعبارة أعجز هناك" (1). إنّها الغرفة - الرحم الّتي فيها يكون المخاض ، ومنها يكون الميلاد . وهو ميلاد صعب صعوبة الحياة ، ليّن لطيف لطف الحياة، متشعّب تشعّب الحياة ، وفي هذه الغرفة - الحالة النفسيّة يعتكف الرّاوي ليربط بين أجزاء نصّ هو صورة لسيرة محتملة لبطله المختفي المتواري .وعبر هذا المكان-النصّ تتّضح أمكنة كثيرة افتضاها السرد ووردت فيها فضاءات متنوّعة يمكن حصرها في بلاد فلسطين أوّلا وخارج فلسطين ثانيا.

(1) جبرا "البحث" ص 364 .

وينقسم خارج فلسطين إلى قطبين : أوّلهما البلاد الشرقيّة المحيطة بفلسطين وثانيهما البلاد الغربيّة . ويضاف إلى هذه الأمكنة مكان آخر له شأنه هو مكان الباطن النفسيّ . فكثيرا ما يلجأ الأبطال إلى ذواتهم يتعمّقون في دواخلها ويغوصون. إلاّ أنّ هذه الأمكنة على تنوّعها قد تتّبع نفس النسق الّذي وجدناه في الروايتين السابقتين "صراخ" و "السّفينة" فهذه الأمكنة هي في نظر المواعل أرحاما تضيق أشدّ الضّيق وتتّسع أوسع الاتّساع في آن واحد . ونورد الجدول التالي لإبراز أهميّة فلسطين كمكان أساسيّ للرواية يتلوها الخارج ونعني به البلاد العربيّة المحيطة بفلسطين والبلاد الغربية المتمثّلة في أوروبا وأمريكا . أمّا الداخل فيتمثّل في العبارات الدّالة على باطن الإنسان وهي العالم الّذي توجّب الهروب إليه سعيا وراء نسيان يطلب فلا يدرك . وهذا العمق كما سيتراءى لنا نجد معينه في رصيد ثقافيّ يحدو الأبطال ويعمق فيهم الجنوح إلى الذات بحثا عن أسرار هي بالأساس : سرّ الوجود وتأصل لكيان ...

1 - فلسطين

المدن والقرى	الأماكن العامّة	الريف
- الملبل - طهبوب	- المدرسة - مكتب الأب	- الجبال
- الموردة	- مارقريس - شارع الرشيد	- جبل جربطون
- القدس - الأرض المحتلة	- دير ابينا انطون	- الفرديس
- بيت لحم - حارة العناترة	- المؤسسة الحكومية الأهلية	- كهف
- الدهيشة - أبي غريب	- مقر الطلائع المصرية - الفنادق	- التلال
- غزه	- ديرمارلياس	-أشجار التوت والزيتون واللوز
- العقبة	- دير لزور	- الجرّة
- مأدبة	- المصابيح	- البرية
- السلط	- المقاهي	- الطريق الوعرة
- اللد	- الملعب الخارجي	- الوادي
- الرملة	- ديرمارسابا	- الصخر والصخور
- عين سمس	- الأسواق	- جب أسود
- الحي	- المنازل	- شمال القدس
- جورة النسناس	- بيوت الفقراء	- البئر
- بيت ساحور	- باحة المهد	
- البوابة	- جرسية الألمان	- أبواب السنونو
	- القناة	- تفاح المجانين
- طبريا	- البراق	- حرش
- رأس فاطيس	- المسجد الأقصى	- الفضاء الريفي
- الهندازة	- الطريق الجديدة	- الميافي والقفار
- المدلسة	- البقعة	- الصحراء
- بيت حنينا	- الجامعة	- ...
	- مقالع الصخر	
- رام الله	- طاحونة "أبو اسكندر"	
- الطور	- كنيسة المهد	
- باب عامود	- مستشفى المجاذيب	
- نابلس	- مطار قلندية	
- البيرة	- الرنزانة	
- ...	- ...	

1 - بلاد عربية		2 - الغرب
المدن والقرى	المؤسسات والاماكن العامة	المدن والقرى والريف
لبنان (بيروت)	قاعة الجمارك - ساحة عنترة	ايطاليا : ميلانو-دير سانتاماريا-الماخور
سوريا : (دمشق)	البنوك - مقاهي شوارع	دولوروزا ميلانو-روما-مصرف روما
الرطبة	حديقة عامر ودار - فنادق شارع الرشيد	فلورنسا - البندقية
العراق : (بغداد ، بغداد الجديدة)	الطريق الضيق - البساتين	كندا
الاردن : (عمّان)	المنازل - الطريق	استراليا
دبي - (أبو ظبي)	دار المعلمين العالية - الغرفة الصغيرة	انكلترا (لندن) : الجامعة / منشستر
السعودية	شارع الرشيد - بيروت	سايكس-مدرسة لندن للاقتصاد
بعقوبة	الغرف	اروبا
القاهرة	بيت كاظم	الولايات المتحدة (التكساس)
أصفاع مادين/ ديار بكر (شمال العراق)	بيت وليد	كولومبا - أمريكا - بوغوتا
الكرك	السنما	أمريكا الجنوبية
مأدبة	المدارس والكليات	الكلية الانكليزية
السلط	كلية الملكة عالية	اليونان
الخليج - الكويت - البحرين	الغرف الرحم	برلين
الاعظمية - السفينة	الكليات والمدارس	باريس (بوليفار سان ميشال-موتمارتر)
البصرة - الموصل	دار المنصور	
العطفية	الفنادق	
شملان (بيروت)	الكليف هاوس (بيروت)	
القلوحة - الرمادي	حديقة دار شملان (بيت عامر)	
بابل	دكان أبو رزوق	
الصحراء والبحر	المطاعم والمراقص	
	مدرسه برمّانا	

III - الداخل :

ركن قصّي في داخلي
الجسد
الفمقم
الصخرة النس
الحب
الجراح
الكتاب
عوالم الانسان الداخلية
غرفه المتداخله
القصائد
الكوابيس
كتاب "الإنسان والحضارة"
كتاب المفرد
كتاب وقت التحدي
المتاهات
الكتابة
بحر الأوراق / غابة الكلمات

فما هي خصائص هذه الأمكنة ؟

- فلسطين :

إنّ المكان الأساسيّ للأحداث في رواية "البحث" هو فلسطين ولا أدلّ على ذلك من هذا التنوّع والشّمول الذي سعى إليه السّارد ومن ورائه المؤلّف لإعطاء صورة كاملة واضحة عن فلسطين . فأورد مدن فلسطين وقراها والأمكنة الخاصّة والعامّة بها. وقد جاءت القدس في المقدّمة حيث تكاد لا تخلو صفحة من ذكرها أو ذكر حيّ من أحيائها مهما كان السّارد ومهما كان الحدث . إنّ فلسطين بمدنها وقراها وأماكنها العامّة و الخاصّة وريفها وخلائها هي قطب الرّحى في رواية "البحث" . ولا غرو في ذلك ففي هذا المكان نشأ وليد وفيه ترعرع ومن هذا المكان هاجر وإليه عاد شابّا ثمّ عاد إليه كهلا ، ليزوره من حين إلى حين متسلّلا ثائرا . وإن استقرّ البطل في بغداد، بعد أن أمعن في الرّحيل إلى أقطار العالم،فإنّ محطّته الأخيرة كانت دوما أوبة مأمولة إلى فلسطين . بل إنّ الرّواة الذين تحدّثوا عن وليد ، تحدّثوا بالضرورة عن فلسطين ، فهم في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع تربة فلسطين وقرى فلسطين وهموم فلسطين . وكما هو واضح من الجدول الأوّل فإنّ فلسطين مذكورة بمدنها الكبرى : القدس ، غزّة ، رام الله ، نابلس وبقراها وأحيائها ، إلى جانب ريفها وخلائها وكهوفها وجبالها وغاباتها وأشجارها وبرتقالها وزيتونها وزهرها . وقد وردت هذه الأماكن في حديث وليد نفسه وهو يروي نبذا من سيرته ، كما وردت على ألسنة الرّواة وهم يذكرون الرّجل بعد أن رحل رحلته الأخيرة . وأوّل نصّ ذكرت فيه فلسطين بمدنها وريفها هو حديث وليد التّلقائي في الشّريط الذي تركه مسجّلا في سيّارته وعثر عليه الدكتور جواد ونسخه . وقد جاء هذا النصّ مصمّما بوصف لأمكنة وردت تباعا مترابطة حينا ، غير مترابطة حينا آخر. يعترف وليد : "أخذت الكيس وأفرغته من الكتب على عتبة الشّبّاك ورحنا أنا وسليمان وعبد نقفز في الحواكير إلى أشجار الزّيتون ، جداد الزّيتون مستمرّ ونحن نلقط البقايا القليلة التّائهة بين الأشواك والحجارة والتّراب أو العالقة بالأغصان العالية تهتزّ وتضطرب والأقدام تتشبّث بدراية والعالم كلّه أشجار زيتون عارية ومثقلة ..."(1) إنّها مرحلة

(1) جبرا - "البحث" - ص 26 .

الطّفولة ومعايشته الرّيف بعين الطّفل،فهو ينظر إلى العالم . فإذا هو غابة رسوم تمتلىء بالحبّ لتمحي وتفرغ ممّا أعطيت لكي تملأ من جديد ، ووسط هذه الغابة نشأ الطفل وترعرع . وإن لم يورد وليد أسماء الأماكن إلاّ القليل القليل ، فإنّ هذا الوصف يحيلنا مباشرة إلى بيت لحم أو القرى المحيطة بالقدس ، وهي في الغالب الأعمّ ، قرى فلاحيّة يعيش أهلها شضف العيش في سكون ويقاومون الضنك في دعة ، ويرحلون إلى المدن بحثا عمّا يقيم الأود ، ووسط هذه القساوة تكون الأحلام ورديّة . يتساءل وليد الطفل : "هل الجنّة هناك وراء السّماء حيث تلتقي السّماء بالأفق ولو بلغت ذلك الأفق البنفسجيّ على الجبال الزّرق لفتحت ثغرة في السّماء ودخلت منها الجنّة آه يا مسكين يا جاهل إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عوالم أخرى وما لديك إلاّ هذا العالم القاسي العنيد عليك أن تقارعه ولا تخشاه تعملت ذلك في المدرسه وأصابعي تعجز عن المسك بالقلم لشدّة البرد فأنفخ فيها" (1) .

إنّها أحلام الطفولة البريئة وتتواصل المشاهد الوصفيّة للمكان وتذكر "جبل حريطون" (2) دون وصف،وإنّما يرفقه بتعليق حول جبل الفردوس يقول : "ألعلّه الفردوس الّذي أذكر تفّاح المجانين الّذي تحمله شجيرات صغيرة بين الصخور أحمر برّاقا صقيلا تستقرّ التّفاحة في-الكفّ كالجوهر مغرية بنعومتها وحمرتها وأخشى أن أذوقها والمجنون الّذي رأيناه مغلولا في تلك الغرفة الحجريّة المظلمة في دير مارجرجس كم كان وديعا وكثيف الشّعر واللحية ثمّ صار شرسا أهوج صرخ وعاط إلى أن انهارت قواه ومتّ خوفا منه ...."(3) .

إنّ هذا النصّ محمّل بتصوير بديع لريف فلسطين وهو نابع بالأساس من ذكريات الطفولة ، ولا غرو في ذلك فوليد عاشق لفلسطين بها عاش صغيرا وبها حلم كهلا ، فإذا هي ريف مريح يتجسّد حلما مستمرّ العطاء كلّما تذكّره كان الوله والعشق الحقّ . ويتّضح من ذلك مدى ارتباط المكان بهذه الشخصيّة فتصوير فلسطين هو تصوير لرؤية وليد في بحثه عن الأرض الضائعة . وتتّصل هذه الجـــذور

(1) جبرا ـ"البحث"ـص 27 - 28 .
(2) م. ن. ص 29 .
(3) م. ن. ص 30 .

بالحديث الّذي أورده الدكتور جواد على لسان "عيسى ناصر" الّذي أعاد إليها لا حياة وليد وطفولته فحسب ، وإنّما تابع حياة الأسرة بكاملها ، فوصف لنا سيرة مسعود المرحان والد البطل وعبرها وصف فلسطين ، وأطنب في وصف نكبة فلسطين .

ويبدأ عيسى حديثه عن النكبة بوصف ظروف وفاة مسعود ذاكرا اسم الحارّة فيقـول : "... رافقناها [نجمة زوجة مسعود] أنا وزوجتي إلى بيتها على الطّرف الآخر من الزّقاق في حارة العتاترة ودفعنا الباب الخشبيّ لنرى في ضوء قنديل النّفط أبو وليد [كذا!] ملقى على الأرض في فراشه ، وعيناه ككرتين من زجاج تحدّقان بنا فأسرعت إليه وانحنيت فوقه وبرفق أغمضت جفنيه ووجهه بارد صلب كالحديد" (1) . إنّ حارة العتاترة هي أحد الأمكنة التي أولاها السّارد اهتمامه بحكم ارتباطها الكبير بأسرة وليد،فمسعود هو أحد الأفراد الذين تعذّبوا وعرفوا الضّنك . وقد مات في أســـــوأ حال. ولا غرو في ذلك فبلاد فلسطين عرفت إبّان مآسيها هجرة الشّباب في سبيل بحث عن الرّزق يطلب وقلّما يدرك . يقول الأب أنطون : "حالما نطلع من المقبرة غدا يجب أن نستعجل ونذهب لجنازة ثانية واحدا واحدا ، يا عيسى ، رجالنا يذهبون ولا يعودون وشبابنا كلّهم مشتّتون كلّ واحد في بلد ، يفتّشون عن لقمة الخبز في مدن هذه الدّنيا وصحاريها وآباؤهم من العوز والحسرة يموتون هنا وحدهم - مثل مسعود صديقنا خلّف ثلاثة شبّان ولا نجد واحدا منهم يحضر دفنه" (2) إنّ القرية تنتحر تدريجيّا . فالشّباب عمادها هاجر والشّيوخ ينتظرون نهايتهم دون أدنى أمل . إنّها الأرض الّتي تعيش الضّنك والعوز . فالمكان هنا يتّسم بالخراب،فالمقبرة هي الّتي تقتضي حركيّة خاصّة . فأفواج الموتى لا تنتهي : "كانت بيت لحم تبدو لي أنّها احترقت من الفردوس ، ولكنّنا ما عدنا نسمع فيها تلك الأيّام-إلاّ أخبار الوفيات ، القدّيسين والأعياد والموتى .-وإذا جاء عيد الميلاد بنواقيسه وترانيمه المرحة ، لم يكن أكثر من زخّة مطر وجيزة فيها بضع بذور الحياة ، في شتاء قاحل أجرد يدوم طوال السّنة ، مليئا بأناشيد الجنائز - في لغات عديدة ومراسيم مختلفة . كان ذلك فيما أذكر سنة 1950 أو بعدها بسنة وبيت لحم قد تضخّمت بآلاف النّاس الذين لجـــؤوا

---

(1) جبرا-"البحث". ص 90 .

(2) م. ن. ص 91 .

إليها" (1) . إنّها المدينه المأساه،ففي نهاية الأربعينات وبالضّبط سنة 1948 كان قرار التقسيم وعرفت المدن المحيطة بالأرض المنكوبة هجرة الكثيرين إليها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى بيت لحم التي لاذ بها اللاجئون من صميم الاحتلال الصهيوني واعتصموا . يقول الرّاوي : "أمّا اللاجئون فيحتشدون في منازل البلدة القديمة أو في الأكواخ المقامة على التّلال المحيطة بنا في الدّهيشة بين الصّخور ، عند حواسي الكروم ، على التّراب الجدب تحت الخيام الممزّقة يتطلّعون إلى أمل يراودهم وتتنقّل أذهانهم من ذكرى الحقول الحبلى بالذّهب إلى يومهم الرّصاصيّ العقيم والحياة تجرى كيفما اتّفق من خلال الضوضاء والحركة : ضوضاء وحركة من أجل حفنات طحين الوكالة وعدسها . المهانات تتكرّر والشّتائم مسجّلو بطاقات وشرطة ، وساسة نسمع أصواتهم من بعيد ، يعدون ويتوعّدون - والحياة تجري كيفما اتّفق ، والمخيّمات ذلك المجتمع الرّهيب الجديد ، آخذه في "التّكامل" الّذي لم يكن يخطر ببال إنسان" (1) .

إنّ المدينة في هذا المجال تأخذ صفة الشخصية فتصوير السّارد لمسعود الفرحان وجزء من حياته هو خلاصة لتصوير مدينه بيت لحم والحالة الاجتماعيّة التي عليها أهل فلسطين . ولا غرو أن يجمع السّارد بين حالة "مسعود "و"بيت لحم" في وصف دقيق مكتنز المرامي والأهداف : "... في هز تلك الهامّة [هامّه مسعود] . بما يعلوها من شعر رماديّ قصير وما فيها من أخاديد وعروق وآثار جروح ، كنت أرى خلاصة حياة مسعود فرحان لقد كانت كلّها كالسّفح الصّخرى الشّائك تناقضا لا يقبله العقل" (2) .

إنّ حياة مسعود الملقّب تجاوزا بالفرحان وما هو بالمبتهج ، تحمل في طيّاتها عبرة فهي حياة مقاومة : مقاومة الموت والفناء ، مقاومه من أجل البقاء وهو عين مـــا يقوم به السّفح الصخرى الذى اعتصم به اللاجئون،وهو كناية على الأرض الفلسطينيّة والمدينة الفلسطينيّة المنكوبة مدينة بيت لحم ومن ورائها مدن فلسطين كلّها . إنّ المدينة في روايه "البحث" تصبح شخصيّة،إذ تلتبس بالشخصيات وتنضوى تحت أوصافها . ولعلّ سؤال مسعود فرحان لعيسى :"ما الذى ستفعلونـــــه أنتـــم

(1) جبرا -"البحث"- ص 91 - 92 .

(2) م. ن. ص 92 .

أنتم الشّباب ؟" (1) هو سؤال بيت لحم لرجالها وسؤال فلسطين لأهلها . إنّ ارتباط شخصيّة مسعود ببيت لحم هو ارتباط عضوي ، فهي منه في الصّميم . كما أنّها ليست إلاّ ذلك الرّحم الّذي يعلّفه فيتأسّى مآسيها وينفعل لهمها ، بل ويتجرّع ما يهيها . وعبر تحديد السّارد لمسار حياة مسعود يتّبع ضمنيّا التطوّر الّذي تشهده المدينة . وما ثورة مسعود في شبابه على الأتراك تمّ الحكم عليه ، ففراره من السجن والمشنقة ورحيله بين"مأدبة" و"السلط" إلى "القدس" إلى "غزّة" و"القاهرة" و"العقبة" إلاّ تصوير لما يعتمل في فلسطين من استشراء للوعي الوطني . إنّ مسعود يجسّم مرحلة من مراحل التّطوّر لبلاد فلسطين . ويتّضح ذلك من تصوير عربة الأب الّتي عاد إليها الابن:"فخرجت العربة إلى شوارعنا من جديد مجلوّة مصبوغة برّاقة السّواد من الخارج ناصعة البياض من الداخل جديرة بشهرة سائقها الجديد" (2) إنّه التّجدّد الّذي لا بدّ منه. فإن كبر الأب فرحان وشاخ كعربته ، فإنّ الابن مسعود سلك مسلك التّجديد.فإذا العربة تتجدّد، فتتجدّد الحياة ، ويبلغ التجدّد مداه عند زواج الابن في الربع الأوّل من القرن العشريـــن (3) .

ثمّ تعرف الحياة تجدّدا آخر يتضح من خلال ترك العربة وتعويضها بالسّيّارة فقد أتقن مسعود السياقة ولبس البنطلون ومرّة أخرى يتّضح جليّا التّرابط المتين بين هذه الشخصيّة ومدينة "بيت لحم" ، يقول الرّاوي : "في سبع أو ثماني سنوات رزق مسعود خمسة أولاد كلّهم ذكور . وكانت السيّارات في هذه الأثناء قد أخذت تنافس العربات في حمل الرّكّاب بين بيت لحم والقدس ، ممّا جعل كسب الرّزق لمسعــود أمرا يزداد مشقّة يوما بعد يوم . عرض عربته للبيع فلم يتقدّم لشرائها أحد ، ومات أحد الحصانين،فلم يستطع شراء بديل له وإذا هو ذات يوم يبيع الحصان الآخر ويغلق الاصطبل على العربة،ويتعلّم سياقة السّيّارة على يد أحد معارفه" (4) . إنّ هذه الفقرة تدلّ على بداية التّغيّر من أسلوب حياتيّ معيّن،هو فلاحيّ بالاساس إلى أسلوب آخر حيث بدأت المدينة الحديثة تكتسح هذه الأسواق.فإذا السيّارات والبضائع الاستهلاكيّة

---

(1) جبرا "البحث" ص 92 .

(2) م. ن. ص 93 .

(3) م. ن. ص 95 .

(4) م. ن. ص 101 .

نجد في هذه الأمكنة سوقا نافقه . وكذلك تغيّر مسعود من "عرنجي" سائق سيّارة "بالقوّة" إلى سائق سيارة بالفعل بعد أن هاجر إلى بوغوتا ليعود منها سنة 1937 (1) ثمّ أوجدت له "ريجينا" عملا في دير القدس في أواخر الثلاثينات ، فرحلت الأسره إلى المدينة ،وهو رحيل يستوحيه تطوّر اجتماعيّ شهدته المدن العربيّه تدريجيّا، فالمجتمع العربيّ إبّان هذا القرن كان لتعامله مع البلدان المتقدّمة أن تغيّر تغيّرا فاضحا، فإذا هو استهلاكيّ وأمسى للمال تلك القدرة الكبيرة على تكييف الأشياء وتغيير القيم ويبقى تصوير مسعود هو تصوير للمدينة الفلسطينيّة في تغيّرها المسرف . يعلّق السّارد على ندبة مسعود إبّان عرسه فيقول : "كلّ مرّة أنظر إلى النّدبه الطويلة في خدّ مسعود أجدها تشتدّ بروزا ، بل كانت ضربة السّيف تلك خطّا رسمته يد نبويّة خفيّة خطّا فاصلا بين شبابه الرائع أيّام تلك الحياة البدائيّة البسيطة وبين أيّامه التالية رأيته رجلا يسعى ولا يصل ، يحبّ الحياة والحياة ترفضه" (2) . إنّ هذه الندبة كانت إبّان العرس -إبّان الفرح- ومسعود في عزّ شبابه، وبالتحديد في نهاية العشرية الثانية من هذا القرن . وفلسطين نكبت أوّل مرّة إبّان الانتداب البريطاني وكان وعد بلفور في الثاني من نوفمبر سنة 1917 ندبة في تاريخ فلسطين وسم القرن الفلسطيني كلّه بالحزن والفجيعة الّتي ازدادت حدّة مع الأيّام فلم يصب فلسطين إلاّ الألم مثل مسعود نفسه الّذي فقد الياس ابنه العامل بمؤسّسة بسمها اليهود قبيل نهاية الحرب ، بل إنّ مسعود نفسه أصيب بمرض خبيث (3) .

إنّ تصوير حالة مسعود هو تصوير لحالة "بيت لحم" ومن ورائها فلسطين كبلاد مستباحة ، فإنّ اصوت هذه المدينة في تلافيف مسعود وردائه ، فإنّ "وليد" هو صورة أخرى من فلسطين ، فهو-الشّاب-الّذي ترعرع وسط خضرتها ونعم بجمالها وهوائها كما عايش بؤسها وضنكها ، لكنّه أيضا رحل في طلب العلم،ثمّ عاد حاملا لوجه هو في الحقيقة وجه فلسطين الناظرة بأمل إلى غد قد يأتي أو لا يأتي . يقول السّارد عيسى ناصر واصفا وجه وليد : " ... يتحدّثون عن المآسي تنحلّ الأفراح عن الضحك تنحلّ

(1) جبرا -"البحث"- ص 103 .
(2) م. ن. ص 105 .
(3) م. ن. ص 106 .

البكاء ، عن النشوة يفتّتها الحزن ، عن التّصميم واليأس ومجابهة الموت ، مع معانقه الجمال والروعة - أخلط هده كلّها معا تتكامل صورة ولبد" (1) . إنّ هده الصّورة للوجه العائد من إيطاليا ، هي في الحقيقه تصوير للمدينة وقد فقدت شبابها المهاجر ، ولحظة اللّقاء تختلط الأحاسيس وتتداخل.فإذا الوجد والموجدة والحبّ والتأسّي تتفاعل لتخلق مجالا مأساويّا يحكي أزليّة النكبة وعمق المصاب . فوليد تحتدّ فيه مشاعر متناقضة فهو فرح باللّقاء ، عميق الحزن بموت الياس الّذي قتله اليهود،ومن ثمّ ستتغيّر الرؤية وتصبح المدينة / الشّهيدة مكانا آخر للفعل،فيُهاجر من جديد ليعود إليها وليد مقاتلا متسلّلا متنقما (2) . بل إنّ السارد يتبع رحيل الأسرة من مكان إلى آخر ، من بيت لحم إلى القدس . ثمّ من القدس إلى بيت لحم . وهو في ذلك يلقي الضوء على مأساة فلسطين . فهي منطقة نزاع لا تستقرّ على حال ، فاليهود يخطّطون للاستيلاء عليها تدريجيّا ، في حين أنّ العرب ترزح تحت نير الاستعمار ولا نجاة إلاّ بالفعل . وما مرض مسعود إلاّ صورة لفلسطين . وقد كبّلها الأعداء فسقطت "اللّد والرملة" واستشهد من استشهد بل إنّ "مسعود" في النهاية يسلم الرّوح وهي قمّة المأساة حيث مات دون حضور أبنائه المغتربين : فوليد في بغداد وبسّام في دير الرور. ولمّا عادا ، تزوّج وليد من ريمة (3) وفي ذلك تلميح إلى مرحلة أخرى من مراحل تاريخ فلسطين ذلك أنّ "وليد" يمثّل الوجه الآخر للفلسطينيّ الشّهيد . إنّه يمثّل الوجه الفاعل في زمن قلّ فيه الفعل.

إنّ حديث عيسى ناصر وهو يروي قصّة مسعود فرحان ، إنّما يروي لنا ضمنيّا قصّة مدينة بل قصّة بلاد في مطلع هذا القرن إلى غاية النصف الأوّل منه . إنّه التاريخ العربيّ في فلسطين ، إلاّ أنّ هذا الحديث سيتواصل بواسطة وليد ذاته ، ثمّ بواسطة مروان ابنه . وكذلك بواسطة شخوص آخرين عايشوا وليد وعايشوا هموم فلسطين الكبيرة . والملاحظ أنّ السّارد يركّز دوما على الناحية التاريخيّة فهو ، إن وصف إنّما يسعى إلى إيراد المتغيّرات الاجتماعيّة التاريخيّة الاقتصاديّة رابطـــا كلّ

(1) جبرا "البحث" - ص 107 .

(2) م. ن. ص 109 .

(3) م. ن. ص 110 .

ذلك بالتّاريخ المتغيّر من السّيء إلى الأسوأ . فمحنة فلسطين لم تبدأ من 1948 سنة التّقسيم ، وإنّما بدأت منذ أن ظهر الاستعمار وفعلت انكلترا فعلها في هذه المنطقة. ولا غرابة في ذلك فهي ترى "أنّ الخطر الذي يهدّد الاستعمار يكمن في البحر المتوسط الذي يقيم على شواطئه شعب واحد يتميّز بكلّ مقوّمات الوحدة والترابط ويجب أن تعمل الدّول الاستعماريّة على تجزئته وتمكّنه وإقامة حاجز بشريّ قويّ وغريب يمكن للاستعمار أن يستخدمه أداة في تحقيق أغراضه" (1) .

إنّ عيسى ناصر صوّر فلسطين في النّصف الأوّل من هذا القرن أمّا وليد ، فإنّ تحدّث عن طفولته في الفصل المعنون بـ "وليد مسعود يتذكّر النّساك في كهف بعيد"(2) فإنّه في الحقيقة يتحدّث عن فلسطين القاصرة الفهم لعالم تملؤه الشّرور وتحتدم فيه الأهواء . وإن تحدّث وليد عن شبابه في الفصل الموسوم بـ "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة" (3) فإنّما يتحدّث عن فلسطين وقد بدأ الوعي بالعالم المحيط يستشرى تدريجيّا . أمّا عندما "يخترق وليد أمطارا تتحدّد" (4) فإنّ "وليد" يصوّر فلسطين وقد أمست كائنا حيّا يقاوم من أجل البقاء ويصارع من أجل فرض الذات . وعبر هذه المراحل الثلاث تتّضح ملامح فلسطين كمكان أساسيّ في هذا العمل الرّوائي،حيث أعطى السّارد ومن ورائه المؤلف ،أهميّة قصوى للمكان فوصفه وصفا دقيقا وسنكتفي في هذا المضمار بثلاثة أمثلة لهذا الوصف، يقول السّارد :

" ... رحنا نتراكض ونقفز وكلّما جلسنا واجهنا الشّمال ، أو ما كنّا واثقين من أنّه الشّمال ، لأنّنا نعرف أنّ مدينة القدس تنتشر وراء تلك القمم الّتي تعلوها ضرب من الشّفق طيلة الليل ، فسميت دليلا في اتّجاهنا شرقا إذ جعلناها إلى الجانب الأيسر منّا في أثناء رحلتنا وفي بضعة أماكن من الوادي كانت تلمع نقاط من

(1) هذه القولة لصالح مسعود أبو بصير من كتابه :"جهاد شعب خلال نصف قرن" وقد أوردناها عن محمد عبد الحافظ القبسي-"وعد بلفور في ظلّ التوسّع الاستعماري"، ص 73 .

(2) جبرا ـ"البحث". ص ص 111 - 134 .

(3) م. ن. ص ص 175 - 194 .

(4) م. ن. ص ص 239 - 249 .

الضّوء كنجوم حطّت في كروم الليل وتاهت بينها عبر أنّنا نقصّدنا أن ننحتّها . الكروم رائعة ، ولكنّنا نريد "البرية" حيث لا أعشاب ولا تين ولا رمّان ، ولا سنر ، حيث لا يوجد إلاّ الكهف الكبير الّذي نستطيع أن نخاطب الربّ منه" (1) .

إنّ هذه الفقرة تتعلّق بوصف رحلة الأطفال الثلاثة في طريقهم إلى الكهف في وادي الجمل،وهو عود إلى البرية يسعى إليه أطفال لم يدركوا معنى الكون ولم يتماعلوا معه التفاعل كلّه،إنّها مرحلة الطّفولة الّتي ، بقدر ما تغرق في الخيال تبتعد عن الواقع المرري ، وكذلك هي فلسطين كانت بعيدة عن واقعها ، بعيدة عن تاريخها فإذا التاريخ يخطّ بمداد الآخرين . إنّها المرحلة الأولى الّتي يواجه الإنسان فيها كونا لا يعلم سرّه أحد . وما العود إلى الكهف بعد الخروج من المدينة إلاّ بحث عن رحم / جذر يكون فيه التعامل مع الغيب والدين المسيحيّ هو أساس الحياة . إنّها أحلام الطّفولة تغزو العقول . فإذا الحلم يمسي حقيقة يسعى الأطفال إلى تحقيقها واقعيّا . وهذا هو وضع فلسطين في بداية هذا القرن حيث كان الأتراك والمستعمرون يتصارعون من أجل بسط النّفوذ على هذه المنطقة ، في حين كان أهل البلاد يرزحون تحت رؤية غيبيّة لا تمتّ إلى الواقع بصلة . فإذا الفقر هو السّيد،فالأراضي "تمتلكها الكنائس والأديرة" و "الملاّكون الصّغار أنفسهم على حال من الفقر كثيرا ما تدفعهم إلى الهجرة إلى أقطار أمريكا الجنوبيّة ..." و "كان هناك من هم أشدّ فقرا قد يملكون دارا مهدّمة وحاكورة أو اثنتين فيها بضع زيتونات وأشجار رمّان ولوز ، وكان يليهم نزلا ، في طريق الفقر فئات لا تملك شيئا مطلقا : عائلات-كان العهد العثمانيّ بمظالمه الكثيرة وفوضاه الّتي التهمت حقوق الأفراد والجماعات معا ، قد اقتلعها من أراضيها ودفعها إلى التنقّل والهجرة بين أرجاء"الامبراطوريّة" المريضة ، بحثا عن مأوى ولقمة عيش، وقد شهدت "بيت لحم" مجيء الكثيرين من هؤلاء المشرّدين منذ أواسط القرن التاسع عشر، يأتونها من أصقاع "ماردين" و"ديار بكر" و"طور عابدين" ،من قرى شمال العراق وشمال سورية يأتونها من شرقي الأردن-من "الكرك" و "مادبة" و "السلط"، وفي "بيت لحم" وأحيانا في القدس تشدّهم أواصر الفقر والطّموح ضمن أطر اجتماعيّة دينيّة معيّنة ، ويعملون في مهن كان المهاجرون بحاجة إلى من يقوم بها في

(1) جبرا "البحث" ص 114 .

عيابهـــم ..." (1) .

إنّ فسطين في هذه الصورة تحمل ملامح أهلها فهي ستوجّع وتتألّم في حين كان المستعمر يخطّط لا لغزوها فحسب،بل ليقدّمها هديّة إلى اليهود. ولا غرابة أن يقرّر وليد فيقول : "فليكن الألم نصيبي بعد اليوم" (2) .إنّه الإصرار على المأساة ، مأساه مجتمع بحاله لا مأساة فرد ، إنّه الوعي بإشكاليّة الواقع وقد تجسّمت أمام الشابّ وهو عائد إلى وطنه بعد رحلة دراسيّة في إيطاليا . إلاّ أنّ هده العودة ستتلوها عودات وهي عودات نضاليّة فقد صمّم الابن على الفعل يعترف : "... الطرق مهجورة كانت البلدة تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد ، رأيتها تتلألأ كجوهرة ، وتملأ أجواءها عصافير السنّونو ، ورأيتها وزهر اللّوز والمشمش يحتضن منازلها وتنطلق الزّغاريد من شبابيكها، ورأيتها والثّلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها ، ورأيتها يوم 7 حزيران ومدافع الاسرائليين تدكّ منازلها وتصرع أهلها، ثمّ جاءوا بعد الظهر فاتحين محتلّين وفي أوّل أمطار الخريف وبعد جداد الزّيتون تفصّدت أحواؤها دموعا ، ورأيتها مجرّحة وأنا في سيّارة الجيب والأصفاد في معصمي ، صامتا أنظر إلى الوادي والتّلال البعيدة عبر العلالات الجميلة الحزينة . إن كان لك أن تحيي بعذابي ، بموتي ، يا مدينتي فليعذّبوني ولأمت ..." (3). إنّ البطل ، إن رثى نفسه فقد رثى مدينته، إنّه التّحرّق وهو أيضا الارتياح الّذي يجتاح الإنسان وقد فعل المنوط بعهدته .لقد نسف منذ عشرين سنة شارعا بأكمله فقتل من الأعداء ما قتل(4)، ثمّ قبض عليه - حسب اعترافه - وهو عائد إلى بيته في"بيت لحم" قصد زيارة زوجته المريضة . ومرّة أخرى نفلت من أيدي الأعداء فخرج من بلده مبعدا هذه المرّة ، لكنّه خروج هو في الحقيقة ولادة يقول :"خرجت غانما الحياة بأجمعها من جديد ، أنشق الهواء البارد ،ما أطيبه.!ما ألذه! خرجت طفلا تجاه الحياة أتعكّز جسديّا ، ألملم أوصالي بعضها إلى بعض وأمّا ذهنيّا، وأمّا نفسيّا ، فأركض في فيافي الأرض كالمهود

---

(1) جبرا."البحث". ص ص 181 - 182 .

(2) م.ن. ص 193 .

(3) م.ن. ص ص243 - 244 .

(4) يذكرنا بما فعل وديع انتقاما لصديقه فايز في رواية "السّفينة" .

كالغربال" (1) . إنّ فلسطين هي الرّحم الّذي إليه تشدّ الرّحال . فالعودة إليها - رغم الغرابيل - ولادة جديدة بالفعل النضالي،وهي ولادة جديدة أيضا بعد الخروج من الإيقاف والتّعذيب . وهي ولادة عند الإبعاد ، فكأنّ المكان : فلسطين هو الرّحم الّذي لا بدّ من المروق إليه على غير طريق ، ولا بدّ رغم الإبعاد والتعذيب من الضرب فيه واختراقه مرّات عديدة .

وإن صوّر الكاتب خروج البطل من فلسطين وإبعاده،فإنّما هو في الحقيقة يصوّر تخطيطا لعودة جديدة ، وهي عودة تعقبها عودات ، وإن استقرّ وليد في بغداد وعاد من حين إلى حين إلى فلسطين ، فإنّ ابنه مروان قد أعاد الأوبة من أجل الفعل النضالي ، فإذا هو "مقتحم لأمّ العين" مع رفاقه (2) . فإن كان الأب يمرّ عرضا لاختراق فلسطين فإنّ الابن غيّر الأسلوب وأمسى يرمي بنفسه بشدّة ومشقّة وبلا رويّة قصد تنسّم رياح فلسطين .

إنّ المكان في هذه النصوص الثلاثة قد يسّر وصف فلسطين من الداخل كميدان للفعل .وكان وليد هو الوسيلة الفاعلة وهو صورة لأهل فلسطين وقد وعوا المعضلة، فإذا هم يتجنّدون دفاعا عن الأرض الرّحم الّذي وإن أمسى مليئا بالأعداء، إلاّ أنّه الرّحم الّذي يستوجب الموت من أجله ، ولم لا دحر المحتلّ ، من أجل الرّجوع إلى جنّة مفقودة.وهي تلك الجنّة التي أيقظت أحلام الأطفال وأثرت مخيّلتهم ، فإذا بالعودة أمر مشروع بل ضروريّ يستدعي التخطيط والانضباط والتمرين . وهذا ما يمثّله مروان وليد.وفي هذه العودة يتنسّم السّارد ريح فلسطين ملء رئتيه ويقرّ :"صمّمت على أن أرفع رأسي وأستنشق الهواء الفلسطينيّ القريب-الرّطب ملء رئتي ..." (3) .

إنّ مروان - إذ يعود إلى فلسطين - يؤوب إلى رحمه الّذي فيه سيتنشّق الهواء الصّافي الّذي طالما حلم به . وهذه العودة هي عودة منظّمة تتبع تخطيطا محكما يهدف إلى حقل الصراع يكتسي صبغة الفعل المحكم الأداء الفعّال .

إنّ فلسطين عبر أحاديث الساردين هي الرّحم الذي يجب العودة إليه من حين إلى حين ، وهي - قبل وبعد - المكان الذي أكره البعض على الخـــــروج منه . فهي

---

(1) جبرا ـ"البحث "ـ ص 249 .
(2) م.ن. ص ص 295 - 304 .
(3) م.ن. ص 302

الحنين إليه كابوسا ملازما أدّى إلى تفكير في العودة ازداد حدّة حتّى أمسى حقيقة مشروعة . فكان عود مروان عودا فعّالا . وأمسى المكان بدوره يصوّر هذه الثورة باعتبارها وليدة التفكير في الأرض السليبة ، في الرّحم المفقود الّذي يستدعي التضحية الكبرى ...

لكن ما هي أبعاد المكان خارج فلسطين ؟

<u>خارج فلسطين :</u>

إنّ فلسطين هي بؤرة العمل الرّوائي في رواية "البحث" . ففلسطين هي بلد المنشأ وهي المآل الّذي يسعى البطل إلى العودة إليه ، رغم عراقيل متعدّدة،ولم يكن هذا الأمر ليجعل رقعة الفعل الرّوائي مقتصرة على جغرافيّة فلسطين وإنّما اتّسع بحكم هذا الصّراع أو هذا المدّ والجزر الّذي يعيشه البطل مع أرض الطفولة،فالبطل مدعوّ إلى الخروج من فلسطين ، بل إنّه يُبعد شأنه في ذلك شأن كلّ أصيل أرض محتلّة يسعى المتسلّط فيها إلى فرض ذاته تدريجيّا،فلا يجد مندوحة من إخراج الآخر وطرده حتّى يتملّك مكانه . واليهود يقومون بهذا الأمر منذ أن استقرّ بهم المقام في فلسطين، بل منذ أن وعدهم بلفور وعده التاريخيّ،فأمست الهجرة اليهوديّة إلى فلسطين تواريها هجرة فلسطينيّة إلى الخارج . وإن كانت الهجرة الأولى مخطّطة منظّمة فإنّ الهجرة الثانية مرتبطة بالفعل اليهودي الّذي يدفع بالآلاف من الحين والحين إلى ترك بلادهم قصرا . وإن بقيت فلسطين هي الرّحم الذي يحنّ الفلسطينيّ إليه فإنّ الخارج كان بمثابة المكان - الملجأ المرغم عليه ، وإن تعدّدت به الأواصر واشتدّت معه الصلات. وينقسم هذا الخارج إلى شرق وغرب ، ويتمثّل الشرق في البلدان العربيّة المحيطة بفلسطين ، وهي تعتبر امتدادا حيويّا للأرض الفلسطينيّة. فلبنان وسوريا والأردن ودول الخليج والسعودية ومصر كلّها بلدان لها علاقة بالبطل، وهي تمثّل لوليد مكان العبور إلى الأرض الطيّبة.أمّا أرض العراق بصفة خاصة، ولبنان مع بعض التجاوز، فهي الأرض المستقرّ حيث وجد وليد رحما جديدا توطّدت فيه علاقات وتكاثرت وتشابكت.أمّا الغرب فقد ورد مجرّد ذكر لبعض العواصم مع تركيز طفيف على إيطاليا البلد الّذي تلقّى فيه وليد علوم اللاهوت وتعاليم الدين المسيحي في شبابه.ولدراسة هذا الخارج سنهتمّ في البداية بالأرض المستقرّ وهي :

العراق (بغداد) ولبنان (بيروت)من خلال أحاديث الرّواة بدءا بوليد ذاته .ثمّ نعرج على العرب مركّزين على إيطاليا البلد الّذي مكث فيه وليد مدّة زمنيّة هامّة ، لنكتشف في الأخير، أنّ هذه الأمكنة ليست إلاّ رحما ضروريّا للبطل وجد فيه بعض الاستكانة. إلاّ أنّه كان مضطرّا ، دوما إلى البحث عن الملجأ الّذي فقده والحضن الحضن الّذي لا بدّ من العودة إليه ، ولو طال الزمن واشتدّ الألم .

العـــراق / لبنان :

لو وردت أسماء المدن العربيّة وقراها في الغالب الأعمّ غير مرفوقة بوصف محدّد في انتاج جبرا الرّوائي ، فإنّ الرّاوي في قصة "البحث" ركّز بالخصوص على مكانين هما: العراق (بغداد) ولبنان (بيروت) . وقد جاء الاهتمام بالعراق باعتباره مرتبطا أشدّ الارتباط بشخوص عايشت " وليد " وتابعت مراحل حياته ، هي : الدكتور جواد حسني ووصال رؤوف فابراهيم الحاج نوفل . فالعراق عامّة وبغداد بصفة خاصّة، هي مكان "كتابة الرواية" . فقد اختفى وليد وترك الدكتور جواد ليهتمّ بشؤونه . لكن جهد الدكتور جواد لم يقتصر على ذلك ، بل إنّه سعى إلى كتابة سيرة وليد ، ومن ذلك انبثق كتاب" البحث" . وقد كتب هذا المؤلّف في تلك الغرفة الّتي انعزل فيها محاولا اتّباع المسار الحياتيّ لوليد . أمّا ابراهيم الحاج نوفل فقد ركّز بالخصوص على مقدم وليد إلى بغداد ورؤيته إلى الحياة والكون . يقول ابراهيم معترفا : "هكذا تعرّفت على وليد مسعود في مطلع الخمسينات ، وفي البنك العربي بالذات ، الّذي كان أبي يتعامل معه. كان التعارف سهلا وسريعا لأنّ " وليد " كان يعرف اسمي وأنا أعرف اسمه : ممّا تنشره الصحف نحن جيل الوثبة كنت أقول ولو أنّ " وليد " لم يكن قد جاء إلى بغداد في أوائل 1948 بل جاء بعد ذلك بسنة ، لم يرنا أيّام الرثبة الّتي كانت فاتحة الحياة الحقيقيّة : السياسة (كما كنّا نفهمها أيا مئذ) ، الكتابة ، الفنّ ، التوقيف ، الرّؤية الطوباوية الهائلة ، كنّا نكتب في الصحافة المحلّية، وسرّبت مقالاتنا إلى لبنان ومصر، أنا وكاظم وجواد ووليد وآخرون . بعد مظاهرات عام 1956 ، أوقفنا جميعا وكنّا في الموقف في السراي لا نزال نردّد ما نحفظ من أبيات الجواهري ..."(1) . إنّ بغداد فيهذهالصورة هي المكان الملجأ الـــــذي

(1) جبرا "البحث" ص 312 .

وحده وليد ، فميها عمل في البنك العربي وفيها تنفّس معبّرا عمّا يجيش في نفسه فكتب مع الآخرين وفيها أوقف ، بل إنّ كتابه "الإنسان والحضارة" صدر في بيروت وهو في بغداد (1) كما واصل دراسته بالمراسلة إذ اعتبر بغداد "منطلقا جديدا له ، ولكلّ فلسطينيّ بل لكلّ عربيّ ، ولتكن بداية النصف الثاني من القرن ، أوّل الثوره العربيّة الحقيقيّة ... وأوّل الثورة هو أن تكون لك رؤية جديدة - في كلّ شيء من الاقتصاد حتّى الشّعر - مبنيّة على معرفة حقيقيّة . كلّ شيء ترفضه يجب أن تعرف ما هو بالضبط ، لكي تتوصّل إلى معرفة البديل . وهدف الرؤية في النهاية بعد كلّ نظريّة سياسيّة واقتصاديّة وفنيّة ، بعد كلّ صراع ، ونضال ، هو أن تحقّق إنسانا أمثل، إنسانا حرّا ، إنسانا له أن يقتنع ، وله أن يعارض ، وله أن يرفض. إنسان كهذا هو في النّهايــة سيجدّد الأمّة سيعيد ميلادها ثانـــية ، لتســـاهم فــي تقدّم البشريّة" (2) . إنّ بغداد بهذه الصّورة هي منطلق جديد ، هي أرضيّة جديدة لعمل مصن يهدف إلى بعث إنسان الغد ، إنسان يحقّق المطامح الّتي لم يستطع الجيل السابق تحقيقها . فإن كان مسعود الفرحان يمثّل جيل الكوابيس وغياب الوعي غيابا مطلقا ، وإن كان هذا الجيل واقعا عليه فعل التاريخ . وفعل فيه المستعمر واليهود فعلهما ، فإنّ الجيل الجديد وجد في بغداد مركزا جديدا للعمل . فكان أن هاجر وليد إلى العراق حيث وجد هذا الجيل الجديد الّذي استشرى فيه الوعي وأينعت الوطنيّة ، فكان البعث والميلاد الجديد . وبرز هذا الميلاد خاصّة في تلك الحركة الثقافيّة الّتي جاءت مع بداية النّصف الثاني من القرن العشرين ، فمارست هذه الحركة دورها ، وهي حركة اتّسمت بالشمول،فهي أدبيّة ثقافيّة فنيّة اقتصاديّة شأنها في ذلك شأن وليد نفسه الّذي يكتب ويبدع ويعمل في المصارف.إنّ "بغداد" بهذه الشاكلة هي رحم جديد منه يؤتي الفعل الفعّال والعمل الدافق الدافع إلى مستقبل باسم.إنّ هذه النظرة إلى بغداد هي الّتي أوجدت لوليد مناخا جديدا جعله ييأس ويستقرّ.بل إنّه "جاء بها [ريمه] من القدس في خريف عام 1951 وأوجد له صديقه ابراهيم الحاج نوفل" بيتا أنيقا قرب ساحة عنتر" يستطيع استقبال أصدقائه فيه، بعد أن قضى سنتين أو ثلاثا يلتقي بهم في المقهى بشارع أبي نواس وفنادق شارع الرّشيـــد

(1) جبرا -"البحث"-ص 313 .

(2) م.ن. ص 314 .

المتهرئة، والغرف الأشدّ تهرؤا عند بعض العائلات في البتاويين" (1). إنّ "وليد" وجد في بغداد مكانا أنيسا.فكان أن قرّر الاستقرار وما قدوم "ريمه" زوجته إلاّ دليل على الرّاحة التي وجدها وليد وسط هذا الجوّ الجديد. لقد هرب وليد من نير الاستعمار لكي يلتحم بأرض أخرى هي أرض العراق،حيث وجد متنفّسا للعمل يستجيب لما يحمله في ذاته من آمال وأفكار لتحقيق عودته إلى الأرض السليبة. وقد حدّد السّارد بيت وليد فهو أنيق يقع قرب ساحة عنترة وهذا البيت يقابل الغرف الأخرى الّتي كانت أمكنة اللقاء مع الأصدقاء، فإن كان مسكنه جميلا بديعا يلذّ للناظر البقاء فيه، فإنّ الغرف الأخرى كانت قميئة-وإن أدّت المطلوب منها-وهو اللقاء بعيدا عن كلّ الشبهات .

إنّ العراق هو الملجأ الّذي وجد فيه وليد ضالّته . إذ به عرف ضربا من الاستقرار الّذي طالما حنّ إليه . إلاّ أنّ هذا الاستقرار الّذي دفعه إلى استقدام زوجته كان نتيجة مناخ تعيشه بغداد . فهي في حالة ثورة عارمة ، ثورة عامّة تسعى جاهدة إلى استدراك ما فات ، واللحاق بالمركب الحضاريّ الإنسانيّ وإن بتؤدة واتّزان . وبهذه الصورة فإن بغداد في النّهاية ، بالنسبة إلى وليد ، رحم جديد يستعدّ لميلاد متجدّد لأمّة انحسر عنها المدّ الحضاريّ ، ولـمّا أفاقت جهدت النفس من أجل اللحاق بالرّكب . ولا غرو في ذلك ، فبغداد شهدت ميلاد مروان وليد مسعود . وفي ذلك كناية على أنّ هذا المكان هو رحم يأنس له البطل وإليه يحنّ ، بل إنّه يجد فيه ملاذا وتواصلا لا مثيل له . يقول وليد وفق سرد ابراهيم الحاج نوفل : "ضربت لي جذورا في هذه المدينة التي-لا يعرف روعتها إلاّ من أدمن عليها ، ابتعد عنها كلّ مرّة بلهفة وأعود إليها كلّ مرّة وأريد لابني مروان ،إلى أن نعود إلى فلسطين أن يقيم فيها" (2). إنّ بغداد هي الرّحم الّذي وجد فيه وليد مستقرّه . بل إنّنا إذا تابعنا حياته العاطفيّة فيها مع وصال رؤوف لاتّضح لنا هذا الرّحم بمفهومه الأوّل يعترف وليد : "ونأتي شهد عبر الفرات وعبر البادية لتلقى حبيبها وهو يقذف بالكلمات في رحم الظلام الأنثى التي تحبل بالمستحيلات وتحتفظ بالبوم والغربان والبلابل بين فخذيها حتّى ساعة القذف والموت" (3) . فوصال هي شهد ، طعمها يدلّ عليها وشهد ليست إلاّ بغـــداد في

---

(1) جبرا:"البحث". ص 316 .

(2) م. ن. ص 321 .

(3) م. ن. ص 33 .

صورتها المثاليّة . وهي الحصن الحصين الّذي يجد فيه وليد راحتـــــــــــــه عندما انكفأت "رحمه" -فلسطين- على نفسها تعاني مرضها الكاسح . إنّ بغداد هي الرّحم الّذي وجد فيه وليد ضالّته فأمست منطلقه الجديد . لهذا السّبب أسهب الرّواة في وصف هذه المدينة بقراها ومدنها وريفها وصحاريها . بل إنّ "وصال" ركّزت على البيوت وخاصّة بيت وليد وكذلك دار عامر تقول : "بيت مليء بالتّحف والكتب وحديقة تتّسع لألف شخص ملأى بالنخيل والجهنميات وأحواض الورد ، وقد قسّمت أشكالا تحدّها جدران أقيمت هنا وهناك ، بارتفاعات متفاوتة ، بعضها أصمّ تنعكس عنه الأضواء، وبعضها يحوي أقواسا رهيفة تؤدي إلى مماش تنقّ على جوانبها الضّفادع ، أو تؤدّي إلى جدران صمّاء مظلمة ، متاهة المينوتور مصغّرة ، معصرنة ، وهي تعكس ذهن عامر عبد الحميد الكثير التّلافيف والشّعاب ، المتمتّع دائما بتضليل نفسه والآخرين والّذي يستقرّ في عمق مظلم منه ، مينوتور يلتهم النّاس والأفكار والأشياء ، ولا يشبع" (1) . إنّ هذا الوصف يجعل من المحلّ الموصوف صورة لصاحبه وقد قالتها وصال بصريح العبارة . فدار عامر هي عامر نفسه هي ذهن عامر المتوقّد المتشعّب وإن جاءت هندسة البناء فيها من التمنّن الكثير، وفيها من التعرّجات والانحناءات والأشكال المتغايرة الكثير، فإنّ ذلك صورة لعامر صاحب الفكر المتوهّج الّذي لا يستقرّ على حال . إنّ بغداد بهذه الهندسة تكتمل صورتها كرحم متّسع وجد فيه البطل متنفّسه الكبير.كما وجد فيه الشخوص الّتي تدعم مسيرته باعتبار حركيّة التاريخ،إمكانيّة تحدّدهم .ومن ثمّ فبغداد ليست إلاّ هذا الرّحم الّذي ينفتح للعربيّ"فيتقبّله ويحسن وفادته ، لكي ينطلق منه عائدا إلى الأرض المأمولة والفردوس المفقود .

لكن هل كانت لبنان على هذه الشاكلة ؟

تبدو فلسطين هي المكان المركز ، أمّا أرض العراق فهي مستقرّ لا تأنفه النّفس ولا تكبو فيه عاطفة ، أمّا "بيروت" خاصّة ولبنان عامّة ، فهي بلا شكّ محطّ الأنظار لكلّ العرب . وقد تميّزت بدورها في هذه الرواية حيث ارتبط بها "وليد" ارتباطــــا

---

(1) جبرا -"البحث"- ص ص 255 - 256 .

وتيقا إذ وجد فيها بعض ذاته . وتمثّل ذلك خاصّة في وصف مريم الصفّار لدار شملان منزل عامر عبد الحميد الفحم بلبنان . ولا غرو في ذلك فعامر عبد الحميد، كما رأينا سالفا، عن لسان وصال هو رجل متوقّد الذهن . وقد كانت داره - المتاهة صورة منه وكذلك هي دار شملان . تعترف مريم الصفّار : "كان عامر قد اشترى في شملان دارا من تلك الدّور الجبليّة القديمة التي تبدو من بعيد كأنّها ترصّع منحدرات الجبل بين أشجار الصّنوبر والصخور، كثيرا ما وصفها لأصدقائه، أشبه بفارس يصف فرسا يعشقها، ويدعوهم إليها إذا ذهبوا إلى لبنان في الصّيف . وكان هو فيها مع عائلته، كان يتحدّث عن أشجار الصّنوبر والجوز والتين والكروم والعصافير التي تصمّ الآذان في الصّباح بتغريدها ليتلوها . إذا ما ارتفعت شمس الظهيرة، صرير ملايين الزّيزان ..." (1) . إنّ وصف هذه الدّار جاء على لسان مريم الصفّار وهي بغداديّة مثقّفة تزوّجت، لكنّ زواجها كان فاشلا. فكانت ترى في "عامر" الرّجل الذي يمكن أن يحبّ . ولذلك فرحت غاية الفرح لمّا غادرت بغداد إلى بيروت من أجل قضاء عطلة تدوم نصف شهر، وحال وصولها إلى المطار أحسّت بأنّها قد انطلقت من سجنها تعترف : "شعرت كأنّني انطلقت من أحد قماقم سليمان إلى الفضاء الفسيـــح" (2) إنّ "بيروت" هي المكان المنفتح المتقبّل للقادم . ومن ثمّ فهي تمثّل - إلى جانب كونها مركز عبور إلى الخارج - مكان الحريّة المطلقة . فخروج مريم من بغداد كان خروج هارب من سطوة زوج . وكان خروجها سعيا إلى متنفّس جديد، فكانت بيروت المكان المفضّل، بل كانت دار شملان هي المقصد . وبها التقت بوليد . فنمت العلاقة بينهما وتطوّرت بسرعة مدهشة . وإذا بالدّار تصبح مركز عودة إلى الطّفولة، إلى الجذور، إلى عالم آدم وحوّاء . فكانت تجربة الصّخر باعتباره الأرض الدّالة على الخصب والتجدّد، وكانت تجربة الجسد في معناه العميق، فكلّما اعتنق الجسد كان الحبّ والانجذاب والدفق وكانت الصخرة هي الرّمز المتجدد المجدّد له (3) . إنّ بيــروت

---

(1) جبرا : البحث : ص 216 .

(2) م. ن. ص 217 تتكرّر هذه الصورة عند شخصية نجوى في رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا وعبد الرحمان منيف .

(3) م. ن. ص ص 224 - 229 .

هي منزلق آخر وجدت فيه بعض الشخوص تأصيلا لكيانـها ، فمريم ارتوت ووليد استشى. أمّا مروان ففيها تعلّم وتدرّب.فبعد التجربة العاطفيّة القويّة اتّصلا بمروان.تقول مريم :"زرنا مروان في مدرسته الصيفيّة سرمّانا وقضينا معظم النّهار معه. يتتبّع الأخبار السياسيّة بنهم وهو لم يكمل الرابعة عشرة بعد ، فلسطينيّ حتّى جذور شعـــره" (1) .

إنّ بيروت هي مكان للراحة بعد التعب ، والاستكانة بعد النّصب إلاّ أنّها ليست راحة كلّها.ولا استكانة كلّها.فوليد لا يستقرّ على حال.فهو دوما على "اتّصال مع أصدقاء له فلسطينيين" بل إنّه سرعان ما سافر إلى القدس وإذا بمريم ترافقه (2).

إنّ بيروت مكان له أهمّيته في هذه الرّواية إلاّ أنّ هذه الأهميّة لا تبلغ شأو فلسطين وبغداد . ولا غرو في ذلك فإنّ فلسطين وخاصّة مدينة القدس هي الرّحم الأوّل الذي منه انطلق وليد وإليه يعود دوما . كما أنّ بغداد هي الرّحم الثاني الذي وجد فيه وليد المناخ الملائم للعمل والاستقرار الحياتيّ في انتظار أوبة إلى فلسطين . أمّا بيروت (لبنان) فهي مفترق الطّرق الّذي يحلو للمسافر الانتظار فيه من أجل توجّه جديد . وفعلا، كثيرا ما كانت بيروت ومطار بيروت مقرّا للإقلاع والسّفر خاصّة خارج البلاد العربيّة أو عند الأوبة إليها .

لكن كيف صوّر الرّواه الغرب وإيطاليا ؟

. <u>الغـــــرب</u> :

إنّ رواية "البحث" جعلت من فلسطين موطنها الأساسيّ ومكانها الرئيسيّ.فهي الرّحم الّذي يجد فيه وليد ملاذه كما أنّ بغداد هي المدينة الثانية من حيث الأهميّة إلاّ أنّ المكان في هذه الرّواية يتّسع فيشمل بلدانا أخرى من أوروبا وامريكا بشطريها الشمالية والجنوبيّة . وإن اعتبرت أمريكا الجنوبيّة مركز عمل يهاجر إليه المرء بحثا عن ثراء يطلب فلا يدرك . كما هو الحال لسعيد المرحان وأخيه مسعود (3) فإنّ البلدان الأوروبيّة والأمريكة الشماليّة تعتبر بحقّ مركز إشعاع علميّ يبهر الأطفال فيلتجئون إليه بحثا عن معرفة وفتح آفاق .كما أنّ لهذه البلدان خاصيّة أخرى لا تقلّ

---

(1) جبرا :"البحث" ـ ص 230 .

(2) م. ن. ص 230 - 231 .

أهمّية وتتمثّل في مناخها الخاصّ الذي يساعد البعض على الاستراحة والتحرّر والانعتاق الاجتماعيّ والنّفسي بل والجسديّ أيضا .

ويتّضح ذلك من وصف ابراهيم الحاج نوفل لباريس ولندن وبرلين (1) كما أنّ "مريم الصفّار" وجدت في كليّات انكلترا منفذا للحصول على الماجستير (2) . إلاّ أنّ إيطاليا هي البلاد الّتي عايشها وليد وتابع فيها دروس اللاهوت ، ومارس الحياة وهو بعد في بداية شبابه وبداية وعيه بالدّنيا والعالم . ويتّضح ذلك من فصل "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذّاتيّة" (3) . يقول البطل "لما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في دير"سانتا ماريّا دولوروزا" في "ميلانو" ، حسبت أنّني سأجد هناك المنطق الّذي سيبرّر حلمي الّذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بوادي الجمل . وإذا بي أكتشف أنّ ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم لا لتغييره . أردت تغيير الأعماق ، تلك الأعماق الّتي بها سوف يخلق الإنسان بشرا جديدا . وإذا كلّ ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السّطح ، وردم الأعماق" (4). إنّ إيطاليا هي مقر الفاتيكان(5) وهو مركز الدين المسيحي به كنآئس متعدّدة ومكتبة ثريّة ومعابد ، وفي هذا المقرّ تخصّص وليد في دراسة اللاهوت.ولا غرو في ذلك فقد ظهرنبوغه منذ الصغر ممّا دفع بالمشرفين عليه إلى إرساله إلى إيطاليا لإتمام دراسته. إلاّ أنّ"وليد" الّذي كان يظنّ أنّه قد رحل إلى مدينة الأحلام ، والمدينة الّتي ستعطيه سبل تغيير العالم نحو الأفضل ، فإذا هو يرفع القناع عن مدينة تزيّنت ببهرج الدّين،لكي تفعل أفاعيلها في العالم.وإذا بالمدينة تخفي في طواياها أصبع الشيطان ومخالب الطغيان.ولعلّ ما وقع لـ"وليد" جعله ينقلب من رأي إلى رأي ويقرّر وضع حدّ لدراسته يقول :"قررت هجر الدّير نهائيّا، مهما جابهتني مصاعب العيش ومراراته في بلد غريب دفع إلى حرب لم يخلق لها.قرّرت الهرب إلى الدّنيا" (6) .

---

(1) جبرا:"البحث"،ص 341 .
(2) م. ن. ص 235 .
(3) م. ن. ص ص 186 - 193 .
(4) م. ن. ص 187 .
(5) هو مقام البابوات في روما ، دولة ذات سيادة اعترفت بها إيطاليا سنة 1929 .
(6) جبرا -"البحث"،ص 188 .

إنّ الصورة التي تمثّلها إيطاليا لدارس هذه الرّواية يلاحظ أنّها بلد الدين لكنّه الدّين الممسوخ ، الدّين الّذي أمسى دعوة إلى حياة تؤمن بالموت ، تؤمن بالصّمت ، تؤمن بالقمع الذاتي ، وهذا بالضبط ما كان يخشاه وليد ، إضافة إلى بداية وعي الشّاب بالدّنيا وجمال الحياة ممثّلا في وجوه الفتيات . فكان عليه أن يقرّر العصيان ويخرج من الدير باحثا عن الحياة ذاتها رغم العراقيل والصعوبات . لذلك انطلق من جديد فعمل في "بنكودي روما" حيث عيّن كاتبا في المصرف (1) وفيه تعرّف على كارلو الأعرج (2) الّذي عرّفه بالمدينة الكبيرة وبالماخور. إلاّ أنّ "وليد" لم يجد فيه مبتغاه فقد كان حلمه أكبر من هذا الجسد المتعفّن ولعلّه كان يعشق في ثنايا قلبه الدّفينة مريم العذراء كما أوضحها له كارلو قائلا : "أنت تريد مريم العذراء ، ولكن مريم العذراء طارت إلى السماء منذ زمن..."(3) .

إنّ الغرب عامّة وإيطاليا خاصّة كانت في رواية "البحث" مكانا لا بدّ منه لانطلاق جديد . فالغرب حلم يُرواد الكثيرين . فيسعون إليه لما يمثّله لهم من مركز جذب وانبهار كبيرين . فهو مبتدأ العلوم والفنون وهو نهايتها . وهو أيضا منتدى الرّاحة والانعتاق . وبين هذا وذاك كانت إيطاليا قبلة وليد فانخرط في أحد أديرتها لكنّه تدريجيّا أحسّ بالفارق بين حلمه الكبير وواقعه المرير - فثار واندمج في الحياة وجرّبها وخبرها .وإذا به يكتشف أنّها تظهر ما لا تبطن وتدّعي ما لا تفعل . لذلك كانت إيطاليا مقرّ تأرجح وغليان بالنسبة إلى وليد بل لعلّها ينبوع "القلق العظيم" فإذا الآلام تشتدّ بالبطل وتزداد ، لكي تنتهي بالعودة إلى الأرض الرحيمة فلسطين التي قابلته - حال عودته - بالبؤس والحزن وموت إلياس . إنّ إيطاليا بهذا المنظور هي محطّة لا بدّ منها لاستيعاب أكبر لمأساة أقوى وأمرّ ...

لكن هل اشتملت رواية "البحث" على مكان آخر عبر هذه الأمكنة المتّسعة غاية الاتّساع لكنّها ضيّقة غاية الضّيق بالنسبة إلى الفاعل الأوّل وليد مسعود ؟ وهــــل

---

(1) جبرا ـ"البحث"ـ ص 189 .

(2) تذكرنا بشخصية لا فلاش "La flèche" في مسرحية "البخيل" لموليار، وكذلك فاوست "السّاحر" الّذي باع نفسه للشيطان لقاء الخبرات الأرضيّة وهو عنوان مأساة عظيمة من مآسي قوتة .

(3) جبرا ـ"البحث"ـ ص 192 .

يمكن الحديث عن مكان ذاتيّ هو هذا الباطن الّذي تحتويه الذات وفيه تجد بين الحين والحين عزاءها فتتغلّب على المهاوي والأزمات ؟

الـــــداخل:

إنّ المكان في رواية "البحث" يتّسع غاية الاتّساع،فإن انطلق الحدث من فلسطين، فإنّه عمّ بقيّة أصقاع العالم . لكنّه أيضا،رغم هذا الاتّساع والامتداد،يقف أمام البطل كعالم مغلق . فينكفئ المرء على ذاته متعمّقا دواخلها محاولا استدراج الأعماق الدّفينة وفهم الواقع المدلهّم حوله . إنّه الاتّساع الخارجي الّذي يولّد ضيقا نفسيّا.فيدفع بدوره إلى بحث عن انغلاق أو عزلة تطلب فلا تدرك . يقول وليد وقد عايش تجربة القرب من الله في كهف وادي الحمل "... وفي ركن قصيّ في داخلي كان ثمّة الكثير من الرّهبة رغم كلّ تبجّحي" (1) .إنّه العود إلى الذات يستدرجها للتعرّي، فإن لم يستجب الدير، أو على الأصحّ ، لم يكن مقنعا ، فإنّ هذا الطفل وجد في داخله حقيقة الحياة ، فهي رهبة وشعور قاتل بفقدان السند وهي أيضا شيء آخر لم يستطع فهمه إلاّ عندما بلغ سنّ الرشد . وهذا الشيء طاقة كامنة تفيق قليلا قليلا وهو ما عناه بالجسد . فلقد ترهّب وليد وتابع دروس اللاهوت بايطاليا لكنّه اكتشف حقيقة جديدة لم يستطع أن يحتمل تمويهها أو تشويهها ، فاعترف قائلا : "... إنّني كلّما صارحت نفسي ، وأنا أكرّر "فعل النّدامة" كلّ يوم ، وجدتني عاجزا عن نكران جسدي كليّا ، وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة بنهم شرّير ، كأنّها تريد أن تحتوي في داخلها جمالا يكون زادا لمتعتي الحبيسة في الأيّام واللّيالي الكثيرة التي لن أرى فيهـــــا ، في أروقة الدير ، وجها لامرأة . لم يكن الاعتراف كافيا لتطهيري من ذلك النّهم . وقد قاربت العشرين من العمر" (2) .

إنّ "وليد" يعود إلى ذاته منقّبا باحثا ، وهو دينن كلّ شخصيات الرّواية : مريم الصّفّار وجدت في الكتابة حلاّ لهذا العود إلى الذّات ، إلى الدّاخل الّذي تصعب على الأحرف فضحه . فإذا هي جنّة خارجة من قمقمها (3) . أمّا وصال رؤوف فتعتـــــرف

(1) جبرا، "البحث" - ص 115 .

(2) م. ن. ص 189 .

(3) م. ن. ص 217 .

قائله : "تجربتي معه [وليد] بالنسبة إلى تجاربي الأخرى هزّت الأرض تحت قدمي ... كنت أعي نفسي كشيء منفصل ، كشيء ينفصل بقوى خارجة عنه ، ولا يندمج فيها . أمّا مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب بأنّني أندمج ، أصير ، أتداخل وأعود وأنا غير ماكنته قبل ذلك . أحسست وهو يتكلّم ويناقش ، يحاورني ويغازلني، أنّني نفذت إلى بواطن إنسان آخر ، كأنّ أحدا سمح لي بدخول بيت كبير مظلم عجيب الغرف ، وبيدي شمعة أجول بين الأثاث والتّحف . عرفته من الداخل أدور في مداراته الذهنيّة ، في مداراته النّفسيّة والعاطفيّة ، جعلت أعرفه وأحبّه ، وأغار عليه" (1) . إنّ كشف البواطن أو التعامل مع الآخر بعد فهمه الفهم التّام هو في الحقيقة سعي إلى اتّزان مفقود أو حبّ موؤود . ووصال أحبت "وليد" وأحبّها "وليد" حتّى النّخاع أو على الأقلّ ، وجد فيها مجالا للحبّ افتقده مدّة من الزّمن . فكان التّبادل والتّداخل في ذات الآخر ، فإذا هما معا تكامل حدّ الكمال . ولا غرو في ذلك فهذا الباطن أدّى إلى اتّصال ، أدّى بدوره إلى وحدة أدّت عمليّا إلى لحاق وصال بوليد في فلسطين ، بل إنّها أكّدت - بخلاف الآخرين أنّ "وليد" ما زال حيّا ، وهي ستواصل مسيرته وفق خطاه . إنّ الدّاخل - رغم ما قد يبدو عليه من ضبابيّة - ليس إلاّ استكشافا وانغماسا في الفهم والوضوح . وسيتدعّم هذا المسار في رواية "الغرف الأخرى" وإن برز بعضه في الرّوايات السّابقة . لكنّنا أردنا إدراجه مع هذه الرواية لما لها من علاقة وثيقة في هذا الجانب مع آخر أعمال جبرا الروائيّة . إنّ الدّاخل في الأخير هو "مأوى" يلجأ إليه البطل كلّما كان الخارج لا يستجيب للطموحات ولا يتماشى والآمال ، فيكون الدّاخل مصباحا ينير السبل إلى حين.

إنّ المكان في رواية "البحث" جاء مرتبطا غاية الارتباط بالحدث الرّوائيّ وبالشّخصيّة . فإذا وليد مسعود ينطلق من مكان رحم هو فلسطين ليهاجر إلى بغداد ، فالعالم بأسره ليعود بعد ذلك إلى نفسه بسبر أغوارها ومكن صديقه الدكتور جواد حسني من أن يعيد بناء حياته وفق ما يتراءى له . فإذا "البحث" تعمّق في ذات إنسان تحليلا ودرسا وفهما ، لكنّه بالأساس ، رحلة ميئوس منها . ذلك أنّ البطـــــل

(1) جبرا : البحث - ص 266 .

غائب أو هو كالحاضر. فإذا "السيرة" شبه حياة يعتورها ما يعتور الحياة من تقلّبات وتغيّرات . وإذا المكان بدوره يدرج ضمن هذا المسار. فإذا نحن ننتقل من مكان إلى آخر، من وضعيّة إلى أخرى ، ومن حالة إلى أخرى . إلاّ أنّ هذا المكان ينطلق من فلسطين وهي الرّحم الكبير ليمرّ ببغداد وهي الحصن الحضن أمّا الدّاخل فهو العالم الصغير في محاكاته للعالم الكبير. وهو أيضا ملجأ إلى حين . فهل تمكّن "الباحث" و"المبحوث عنه" من اللّقاء وأين الخيط الجامع ؟ لعلّ تحليلنا للرواية الموالية يوضّح بعض هذه التساؤلات ؟

"الغــرف الأخــرى" :

تتميّز الأعمال الرّوائيّة عند جبرا بمكانها المنفتح غاية الانفتاح والذي ينغلق غاية الانغلاق بين الحين والحين . فإذا البطل في صراع مقيت مع المكان . فهو محبّ للرحلة والرّحيل ، ساع إلى جذور هي عنه منكفئة . وإن كان المكان في روايتي "السّفينة" و "البحث" قد ارتبط بمعاني الاتّساع واللامحدوديّة رغم ضيق "السفينة" كأداة للسفر وغرفة الكتابة ، فإنّ المكان في "صراخ" جاء مرتبطا بالمدينة ، بشوارعها ومصابيحها وغرفها ومؤسّساتها في ثوب واقعي أخّاذ . وبالتّالي فهو مكان محدّد السمات واضحها ، أمّا في رواية " الغرف الأخرى" فإنّ العنوان ذاته يدلّ على المكان المقصود . فالمكان الأساسيّ في نسيج هذا العمل هو"الغرفة" ، وإن احتوى المجال الروائي معالم مدينة مّا ، فإن العنصر الأساسيّ هو الغرف المتداخلة التي تنفتح الواحدة على الأخرى . فإذا داخل الغرف متاهة تحمل البطل عبر طرق ملتوية ، إلى محاكمة صوريّة ، تنتهي به إلى "سجن كلامي" هو معايشة واقع حكائيّ انبثق منه وفيه الكاتب رغما عنه . ولا يتّضح ذلك إلاّ في آخر العمل . إنّنا في رواية "الغرف" نجد أنفسنا أمام مكان متحرّك شأنه شأن رمال الوعس التي تنفتح لمن يلجها . فنسيح فيها بتؤدة وبطء. وسننطلق في تحديد المكان في هذا العمل الرّوائي من أهمّ معالم الطرق المؤدّية إلى الغرف . ونستعرض هذه البيوت المتقاربة المتباعدة موضّحين خصائصها وأهمّ الثنائيات المرتبطة بها لنتوصّل في الأخير إلى كشف خفايا مكان "الغرف الأخرى" وعلاقته بالأمكنة الرّوائيّة عند جبرا .

الطـــــرق:

يتميّز المكان في رواية "الغرف الأخرى" بهذه الطرق المتعدّدة التي نكتشفها تدريجيّا وفق حركيّة بطل "موهوم"، هو بطل يحمل ملامح البطولة لكنّه يفقدها فعليّا. فهو بطل "صوري" يقوم بالفعل لا بمعنى القيام به وأدائه، وإنّما هو في الغالب الأعمّ يتقبّله أو يمثّله لا غير. وهذه الطرق بها ينفتح العمل الروائيّ وبها ينغلق. يقول الراوي: "كانت الساحة ميدانا كبيرا من ميادين المدينة، تمتدّ على جانب منه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة، وعلى الجوانب الأخرى مبان متراصة عالية. كان ميدانا موحشا - في تلك الساعة، لا أحد يتحرّك فيه أو على جوانبه ولا تعبره سيّارة أو مركبة من أيّ نوع [...] والساحة العريضة خالية خاوية مهجورة منسية من الله ومن البشر، كأنّ المدينة لم يبق فيها من يتحرّك، من يسعى، من يحب، كأنّ وباء قد اجتاحها، ولم يرحم أحدا" (1).

إنّ بداية "الغرف" جاءت وصفا لمكان مطلق منفتح، هو هذه السّاحة أو الميدان. وهو فضاء، كثيرا ما كان مصبّ طرق وموطن التقائها. ومنذ البدء نشعر أنّ هذا المكان ساكن لا حركة فيه، ولا ضوضاء وقد تكرّرت كلمة السّاحة أو الميدان، وكذلك الرّصيف والطريق والشوارع والدرب والمنعطف والزقاق والدهليز والممشى والرواق والزاوية والنفق والبهو والمحطّة والمطار والسبل والدرجات والسلّم والمصعد والقبو مرّات كثيرة، وهي كلّها تدلّ على معنى الطرق الموصلة التي منها يكون المنطلق في اتّجاه محدّد لكي تنتهي إلى مكان منغلق. هو هذه الغرف المتداخلة المترابطة التي إن انجرّ إليها الواحد،فقد الماضي،وبالتّالي فقد المراحل المقطوعة، لكي ينطلق في مراحل آنيّة لا تحمله إلاّ إلى مزيد من المتاهة والضّياع.

إنّ هذه الطرق تدلّ على انفتاح عن المكان. فهي أداة الانطلاق والرّحيل، أو هي على الأصحّ، السبل المعبّدة التي تمكّن المرء من الانتقال من مكان إلى آخر، من حدود إلى أخرى، من وضعيّة إلى وضعيّة مخالفة. وجاءت هذه "الطرق" أو "السبل" مرفوقة بمصابيح وسيّارات وساحة وقطارات وطائرات لتعطي للسفر والرّحيـــــل

(1) جبرا - "الغرف الأخرى"- ص 6.

المتواصل معناه العميق ، رغم ما تتميّز به البداية من فقدان للحركة والضوضاء ، ولِمَا له سمة الفعل عموما . وإن كان المنطلق مكانا منفتحا ، إلاّ أنّه يتميّز بهذه الاستكانة والفراغ. فقد وجد البطل نفسه في هذه السّاحة ، يرتقب أو هو كالمرتقب فتمرّ شاحنة يأنف من ركوبها، ليمتطي سيارة تحمله عبر شوارع المدينة إلى مكان هو أرض فسيحة . يقول الرّاوي : "... وما هي إلاّ دقائق حتّى انتهى بنا إلى أرض فسيحة ووقع نور السيارة على بيت كبير ، بعدّة طوابق ، قائم على طرف منها ، ما كدنا نراه حتّى اشتعلت في نوافذه الأضواء...وقفت السّيارة على مقربة من البيت، وقالت الفتاة بعد صمتها الطويل : "تفضّل انزل" (1) . إنّ انطلاق البطل من السّاحة للوصول إلى هذه الأرض الفسيحة حيث يقوم "بيت كبير" هو تحديد لرحلة البطل من ساحة - كناية على الفراغ وانعدام الحركة - إلى مكان آخر يفترض فيه الحركة ، بل إنّ الشوارع والساحات طيلة هذه الرحلة قد تميّزت دوما بهذه الخاصيّة ، فهي طرق فارغة تكاد تكون مجرّد إطار، يوحي بالجمود والتيه . يقول الرّاوي : "بقيت مركّزا بصري في الطريق الطويل المضاء على الجانبين وقد خلا ، ليس من البشر فحسب ، بل من السّيارات أيضا ..." (2) .

إنّ هذه الطرق الموصلة إلى هذا البيت هي طرق خالية تنعدم فيها الحركة وتتلاشى . فلا بشر فيها ولا وسائل نقل . وهي بذلك تدلّ على سبات المدينة أو على الأفل ، يرسم لنا مدينة خياليّة اختلقها المؤلّف صورة لحقيقة الإنسان الفاقد لهويّته وجذوره . ومن ثمّ تنعدم أمامه الرؤى وينكفيء المستقبل .

إنّ الطرق تدلّ على السّبات الذي يكتنف المدينة . هذه المدينة التي جاءت أوصافها هي أيضا حاملة لخصائص الاستكانة والجمود : "عندها ركّزت أنا من جديد على الطريق ، لعلّني أبصر فيه معلما أستدلّ به على المكان الذي نحن فيه ، إنّني ابن هذه المدينة وأعرفها شارعا ، شارعا بل شبرا شبرا ، وأرعبني أن أدرك أنّني أجهل مدينتي ، لم يقع عيناي على مبنى أعرفه ، بل ربّما لم تكن هناك مبان - حتّى عندما أضـــاءت سائقتي أخيرا مصباحي السيارة . لم أر شيئا أعرفه اللّهمّ الإشــــارة

(1) جبرا ـ"الغرف الأخرى"ـ ص 22 .

(2) م. ن. ص 15 .

الدائرة وأنصاف القطر الثلاثة في داخلها ، وهي تعلو مقدّمة السيارة وتبهنـــي ذلك إلى أنّها من طراز مرسدبس . لم نكن على الجانبين سوى الظلام ، رغم انتظام أضواء الطريـــق ، كأنّنا منطلقـــان في صحــراء أو ربّما على ساحل البحر ، لا لم تكن هنـــاك مدينـــة" (1) .

إنّ طرق هذه المدينة ، بل المدينة ذاتها فاقدة للحياة ، بل لعلّها مدينة خياليّة ابتدعها ذهن مشوّش،فتصوّر مدينة فاقدة لمقوّمات المدينة الحيّة المترعة بالحركة والفعل، وإن احتوت أهمّ خصائص المدن . وقد جاءت هذه الأوصاف مصوّرة في الحقيقة لداخل البطل ونفسيّته ، فإذا هو منطو على نفسه ، منساق إلى حركة سريعة هي حركة السيارة لكنّها حركة مستبدّة به ، ملصّقة به . فهو واقع تحت تأثير الحركة ذاتها ولا يقوم بها ، ومن هنا نرى التّرابط الكبير بين المدينة - الطرق والبطل السارد لكن كيف هي "الغرف" في رواية "الغرف" ؟ هل ستحمل خصائص الطرق ذاتها أم سيتغيّر الإطار ويتغيّر الفعل.وبالتالي ينتقل البطل من حال إلى أخرى ويتطوّر ؟

<u>الغـــرف</u> :

اتّسمت الطرق في رواية الغرف باتّساعها وركود الحركة فيها . وهي في ذلك تحدّد لنا ملامح البطل . وقد تردّدت الطرق والكلمات الموحية بها كثير المرّات بل إنّ كلمات الرّصيف والطريق والمصابيح والدّهاليز والرّواق تعدّدت بصورة ملفتة للانتباه . وهي كما بيّنا سالفا تدلّ على معاني الرحيل واللاقرار ، بل هي دالّة على أنّ الطريق أو السبيل هو حالة ذهنيّة مستبدّة بالبطل ، تجعله ينطلق في اتّجاه ما لغاية غير معلومة،ومع ذلك هو ينساق كأنّه مجبول على اتّباع التيّار . ولا غرو في ذلك فلا بدّ للبطل من الوصول إلى البناية التي في داخلها تنكشف "الغرف الأخرى" .

وهي ، كما قلنا آنفا ، غرف تنفتح عن بعضــها البعض . إن ولجها الشخص فهو لن يعرف لنفسه مخرجا،بل لعلّها غرف/متاهــة تتشابه شكلا وتتناسق لونا وإضاءة .إلاّ أنّ هذا التّشابـــن لا يبيح للإنســان التفريق المأمـول ، أو لعلّــه البطل الفاقد للذاكرة الذي تمسي له كلّ الأماكن متشابهــة وإن اختلفت ، وتتراوح وإن تباعدت وتتطابق وإن تباينت .

---

(1) جبرا ـ "الغرف الأخرى"- ص 18 .

إنّ الغرف في رواية "الغرف الأخرى" هي محط الحديث وهدف النسيج الرّوائي، بل إنّ هذه الغرف في تركيبتها ، تشابه نسيج العنكبوت الدائريّ (1) الذي يأسر كلّ من يلجه ولا ينفتح أمامه ، رغم ما يبدو عليه من رقّة وهشاشة.وقد بنيت هذه الغرف في صلب البيت الّذي وصل إليه البطل رفقة الفتاة صاحبة السيارة الّتي "أخرجت من حقيبتها اليدويّة مفتاحا فتحت به الباب الرّئيسي الّذي وقفت على عتبته وقالت : "تفضّل" (2) بعد أن كانت أدخلت الحشود الغفيرة من البوّابة الحديديّة.

إنّ الطرق في رواية "الغرف" تهدف إلى إيصال السّارد إلى هذه المساحات المقامة والّتي يفضي بعضها إلى بعض . ومنذ ولوج البطل من الباب الرّئيسي تبدأ تجربة المتاهة . يقول : "كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة فارغة فيما عدا كرسيين أو ثلاثة . دلفنا منها إلى باب جانبيّ محاذاته مرآة طويلة أنيقة قصّت على شكل شجرة، رأيت خيالي فيها ، فقلت : "غريب هل هذا أنا ؟ ولو لم ألمح الفتاة الّتي معي تماما كما هي ، أقسمت أنّي ضحيّة خدعة بصريّة" (3) .

إنّ هذا الوصف للقاعة الأولى الّتي دلف إليها البطل توحي لنا بمسار التّسيج الرّوائيّ . فنحن أمام عالم غريب تحكمه ثنائيات عدّة سنحاول كشفها تدريجيّا. فرغم ما تتّسم به هذه الغرفة - الفاتحة من أريحة "مضاءة كبيرة" إلاّ أنّها مجرّد غرفة لا يستقرّ فيها. إذ ، سرعان ما كان الدّخول-ويوازيه بالطّبع خروج من الغرفة -الفاتحة- من باب جانبيّ يقابل الباب الرّئيسيّ الأوّل ، تقوم بالقريب منه "مرآة طويلة" كأنّها الحارس أو على الأصحّ ، علامة من علامات المرور الّتي تمكّن الدّاخل من الوعي بنفسه وهيأته ، فكان أن اكتشف السّارد أنّه لم يعد هو أو على الأقلّ ، لم يجد مميّزاته المعهودة. فنطق بكلمة مفتاح "غريب" سترافق رحلة البطل عبر هذه الغرف المتعدّدة المفضية إلى بعضها البعض . ومنذ هذه اللحظة والبطل مرفوق في الغالب الأعمّ ، ولن يعود إلى الواقع المعيش أو الواقع المعلّق إلاّ عندما ينعزل وقد خرج من هذه الغرف إلى ما يشابه المطار أو المحطّة الكبرى الّتي تشابه بدورها ، تلك السّاحة

---

(1) انظر الشكل الدائري لرواية "الغرف" في الباب الأوّل، ص 80 .

(2) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 24 .

(3) م. ن. ص 25 .

الّتي بدأ بها السّرد وإليها ضمنيّا يعود : "شعرت بصياغ رهيب ، لم أشعر بمثله طيلة تلك الليلة ووجب قلبي بشدّة موجعة وأنا أدور وأتلفّت والوردة في يدي والحلوى في اليد الأخرى ، أنظر في كلّ وجه ، ولا أرى أيّ وجه ، بل لا أرى أيّ انسان حتّى أردت البكاء" (1) ، فبين الدخول والخروج يكون البطل قد عايش تجربة وجوديّة تقوم على ثنائيات عدّة نركّز على أهمّها وهي :

- ثنائيّة النور والظلمة
- ثنائيّة الصخب والصمت
- ثنائيّة الحركة والسّكون
- ثنائيّة الاجتماع والعزلة
- ثنائيّة الذّاكرة والنسيان

وقبل تحليل هذه الثنائيات نؤكّد أنّ "الغرف" وردت بعدد وفير للغاية خاصّة إذا أردفناها بالكلمات الّتي تدلّ بدورها على معنى البيت أو الدور أو على جزء منه كالباب أو النافذة أو السّتارة أو الحائط إلى جانب الأشياء الّتي تؤثّث البيوت كالمناضد والمقاعد والكراسي . فكلمة الباب والأبواب وردت ما لا يقلّ عن 40 مرّة كما أنّ النّافذة وردت حوالي 25 مرّة . ولا تكاد تخلو صفحة من هذه الكلمات . فنحن أمام بيت متعدّد الغرف والقاعات ، وهو بيت كبير ، إذ يشمل طوابق عدّة ، لا يمكن تحديدها تحديدا كاملا ، إذ أنّ البطل لم يستطع أن يستوعب مداخلها ومخارجها فهو والج إليها تائه فيها يكاد يكون مفقودا . ولا غرو في ذلك،فَقَد فَقَدَ ذاكرته وانعدمت أمامه الرؤية والنّظر .

النّور والظلمة :

إنّ هذه الغرف قد جعلت البطل يعيش تجربة أساسها التمويه والإيهام . فهو حاضر غائب ، شأنه في ذلك شأن ذلك "الوقت" الذي يتدرّج من النّور إلى الظّلمة ، من النّهار إلى اللّيل ، أو هو يتراوح بينهما . فلا يعلم المرء ، هل هي الظلمة سائدة أم النور الخافت أم هو النور الساطع حدّ الانبهار فتنكفئ العين على ذاتها في محاولـــة

(1) جبرا -"الغرف الأخرى"-ص ص 158 - 159 .

للدّفاع بقوّة ؟ وما من غرفة يلجها البطل إلاّ ينقلب من نور إلى ظلمة أو من ظلمة إلى نور. فقاعة المحاكمة تبدو شديدة الإنارة : "انفتح أحد المصراعين العريضين ، ودخلنا . وكان هناك انعطاف أو اثنان ، قبل أن وجدت أنّني في ما يشبه الكواليس . دفعني خلالها دليلي إلى خشبة مسرحيّة ضيّقة بعض الشيء ، ولكنّها شديدة الإنارة في وسطها منضدة صفّت وراءها ثلاثة كراسي ، واستقرّ عليها ميكرفون" (1) .

إنّ هذه القاعة أو هذا الركح ، يمتاز بإنارته الشديدة . فهذا المسرح هو الذي يسعى أصحاب البناية إلى التركيز عليه،ففيه تكون المحاكمة التي سيقاد البطل إليها ويدفع إليها دفعا : "دفعني خلالها دليلي" وقد سبق هذا المرسح بكواليس مظلمة أو هي قليلة الإنارة منعدمتها . بل وتقابل هذه الخشبة المسرحيّة قاعة النظّارة : "كانت قاعة النظّارة على شيء من الاتّساع أو إنّ ذلك ما بدا لي بسبب انعدام الإضاءة فيـــها" (2) . إنّ هذا المكان يتّضح في هيئة مسرح له ركح وقاعة كبرى لجلوس الحضور . ومن أسس المسرح أو أيّ عمل مسرحيّ هو التلاعب بالإضاءة ممّا يقتضي أسلوبا خاصّا في الإنارة.وفعلا فإنّ قاعة المتفرّجين ستضاء من حين إلى آخر: "فجأة تسلّط ضوء من حيث لا أدري على رجل في وسط القاعة انتصب واقفا ثمّ اعتلى كرسيه ليراه الجميع جيّـــــدا ...." (3) إنّ قاعة المحاكمة ، قاعة المسرح تقوم أساسا على مزاوجة بين النّور والظلمة بين الإنارة والعتمة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى غرفة أبي الهور . فهي قاعة مضيئة غاية الإنارة : "أشار [أبو الهور] إلى صاحبي قائلا : "اشعل الأنوار" ثمّ سحب درجا في المنضدة وأخرج رزمة من الأوراق . دفع نحوها مصباحه المنضديّ ليستقرّ المزيد من النور عليها ، بينما انصاع صاحبي لامره ولمس مفتاحا في الجدار أغرق القاعة بضوء قويّ" (4) .

إنّ هذه القاعة تمتاز بما فيها من إنارة قويّة وقد ركّز السّارد على ذلك حيث بدأها بالطلب والأمر لإنارة القاعة ثمّ أنار المصباح المنضديّ ، إنّ التركيز على الإضاءة يقابله موقف السارد عندما أراد الاطّلاع على الرّسالة التي بلغته فهو - وإن لم يكـــن

---

(1) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 31 .

(2) م. ن. ص 32 .

(3) م. ن. ص 35 .

(4) م. ن. ص 62 .

متسرّعا في قراءتها - إلاّ أنّه طلب من أبي الهور السّماح له بذلك "سحقت رأس السكار في المنفضة والتقطت الرّسالة . ولكن ما كدت أفضّ غلافها حتّى انطفأت الأضواء كلّها - حتّى الضوء الأحمر الخافت الّذي كان قد أعانني في مغازلتي الفاشله لعفراء" (1) . إنّ هذا الانطفاء للنور حتّى تعمّ الظلمة هو مزاوجة بين الفعل الّذي يتقبّله السّارد والفعل الّذي يودّ القيام به . فهو،في هذه الغرف،مسلوب الإرادة يعمّ النور عندما يكون البطل في موقف سلبيّ . أمّا إذا أراد الفعل فعلا ، فإنّ هذا النّور المعين ينعدم . إنّ هذه المزاوجة بين النور والظلمة تهدف أساسا إلى خلق شحنة من الغرابة تؤدّي حتما إلى ضرب من الغموض . فتمسي الحقائق غير واضحة ، والأفعال غير محدّدة. وإذا الوجود خيال قائم ، وكلّ الأفعال هي بالأساس ، فكر محض .

ولم تكن ثنائيّة النور والظلمة تتجلّى في الغرف فقط ، بل إنّ الكتاب كلّه ونعني به رواية "الغرف الأخرى" ذاتها تبدأ بما يشبه الظلمة لكي تنتهي بضرب من النور نقرأ في البداية : "... والوقت ؟ كان عصرا ، بل بعد غروب الشمس وقبل هبوط الظّلام في تلك اللحظات القلقة الموحشة الّتي سئمت النّهار وبانت تنوق إلى ليل بطيء القدوم ، وضوء النهار المتبقي رصاصيّ ، أغبر فيه مذاق الخيبة والحزن والساحة العريضة خالية خاويّة مهجورة منسيّة من الله ومن البشر، كأنّ المدينة لم يبق فيها من يتحـرّك ، من يسعى ، من يحب ، كـأنّ وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحدا" (2). إنّ تحديد الزّمن وهو زمن حلول الليل واسدال أجنحته على بقايا ضوء الشّمس الغاربة يقابله انفراج في آخر الرّواية "تطلعت من نافذة السّيارة إلى الأفق البعيد كانت الشّمس قد طلعت حمراء ملتهبة من بين غيوم شفيفة بدت وكأنّها تريد أن تلازمها وتشتعل معها والشّمس ترتفع نحو زرقة متراميةلا تنتهي ربّما كوردة هائله ، والسماء تتلألأ كاللازورد" (3) . إنّ هذه النّهاية هي انبلاج الفجر تدريجيّا . فقد انتهت ليلة الغرف الأخرى لكي تبدأ رحلة أخرى لا في الظلام والعتمه وإنّما وسط بهرج النّور الساطع ، نور الكون المتلألأ . فالشّمس هنا كناية عن الوضوح والجـــلاء

---

(1) جبرا ـ"الغرف الأخرى"ـ ص 70 .

(2) م. ن. ص 6 .

(3) م. ن. ص 162 .

وإن عمرتها سحائب رقيقة تترك للأشعّة فرصة إنارة الحوافي والبواطن . فهذه النهاية تقابل ظلمة البداية . ولا غرو في ذلك،فالغرف الأخرى هي متاهة،عمادها ظلمة تعمّ ، فنور يسطع ليبهر العين . فننكص من جديد إلى ظلمة داجية ، ولا ننفتح إلاّ بانبلاج الصباح . وإن لم نحدّد آفاق العمل ورؤيته . إلاّ أنّ هذه النهاية تترك المجال منفتحا أمام التأويل ، فالشّمس قد تؤدّي بدورها إلى انبهار كبير لو لا تلك الغيوم الشفّافة التي تحيط بها . إلاّ أنّ تصوير الغرف كان مرتبطا أيضا ، بثنائيّة الصخب والصمت / الحركة والسكون .

الصخب والصمت / الحركة والسكون :

الصخب والصمت خاصية أخرى من خاصيات المكان في رواية "*الغرف الأخرى*". فهذا النسيج الرّوائيّ جعل من الثنائيّة هذه،مبرة من مميّزات هذه الطرق الموصلة إلى الغرف والنّور . فمنذ البداية نلاحظ هذه السكينة المثلى الّتي تعمّ أرجاء المدينة : "والساحة العريضة خالية خاوية مهجورة منسيّة من الله ومن البشر . كأنّ المدينة لم يبق فيها من يتحرّك ، من يسعى ، من يحبّ كأنّ وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحدا" (1) ، بل إنّ السّارد وقد التقى برجل لا يعرفه بقيا صامتين . إنّ الصمت المحتّم أوالسّكون العامّ هو في الحقيقة مرحلة من مراحل القصّ حيث يكون السّكون وانعدام الصوت ، بداية أو افتتاحية لما سيتلو من صخب يصل حدّ "العنف" ، وحركة تصل حدّ الفوضى والضّوضاء . والعمل في ذلك يشابه غاية الشبه العمل الموسيقيّ حيث يكون "الوقف" ذاته نوطة للبدء ومقاما للانطلاق ، وفعلا بعد ذلك السّكون المريب والصمت الغريب نفع المفاجأة : "وفجأة انطلقت من بين الأشجار أصوات عبارات نارية متلاحمة، ودهشت حين رأيت آلاف العصافير تنطلق كالشّظايا من على قمم الأغصان ونطير متنائيّة في الفضاء" (2) .

إنّ السّكون السابق للطلقات هو ، في الحقيقة ، سكون مشحون . فإدراج هذا الرّكود في البدء هو تهيئة للفعل الموالي وهو مناقض للسابق ، فإذا السّكون يشقّ بأصوات حادّة للغاية هو صوت البنادق التي تصمّ الآذان وتعمّ الأصقاع وتحدث الشّرخ

(1) جبرا-"الغرف الأخرى"- ص 6 .
(2) م.ن. ص 7 .

في السّكينه الموهومه ، وتدبّ الحركه بعد هذا الفعل ، فإذا العصافير وهي الكائنـــات الطائرة والّتي تمتاز بقوّة سمعها وإنصاتها تتعالى محلّقة في الفضاء هروبا من هذا الصّوت الموحش الّذي يشقّ السّكينة ويبعث الخوف والاضطراب . إلاّ أنّ هذا الصوت سرعان ما ينتهي وتعود السّكينه : "ثمّ عاد الصمت مرّة أخرى ..." (1) إنّ الصّمت والصّخب هي ثنائيّة حاضرة في هذه الرّواية ، وهي تقوم بضرب من المدّ والجزر. فكلما عمّ الصمت وامتدّت السّكينة وبسط السكون جناحه على الكون ، إلاّ تبعه صخب حادّ وحركة قويّة تدفع بالفعل الرّوائيّ إلى أمام . ونذكر هنا خروج هيفاء من قاعة المحاكمة : "قذفت بالميكروفون الّذي في يدها إلى الأرض ، وإذا [كذا] انقطع الضّوء عنها، هرعت عائدة إلى مؤخّرة القاعة ، وخرجت من أحد الأبواب وصفّقت الباب خلفها بحدّة وتلا صفقة الباب صمت عميق هبط على الجميع . وفي الحال انطفأت الأنوار التي كانت مسلّطه على خشبة المسرح . ولمّا لم تعد الأنوار ، بدأ التململ في الجمهور ، ثمّ تحوّل تدريجيّا إلى صياح ، وصرخ أحدهم : افتحوا الأبواب يا عالم" وصرخ آخر "إنّهم يضحكون علينا" وساد الهرج والنّاس يتركون مقاعدهم ، ولا يجدون سبيلهم إلى الخروج . ويبدو أنّهم جعلوا يتساقطون بعضهم على بعض" (2) .

إنّ خروج هيفاء عقبه صمت رهيب مرفوق بانطفاء الأضواء ممّا جعل الحضور يعبّر عن الاستياء وبعد تعالي أصوات البعض عمّت الفوضى والصّخب ، بل إنّ أصوات الطلقات تعود مرّة أخرى : "... كان آخر ما سمعت من القاعة (أو من خارجها) وقد انتهينا إلى دهليز خافت الضّوء ، أصوات طلقات ناريّة متوالية عقبها صمت من جديد . وعادت الأنوار" (3) .

إنّ مزاوجة الصّخب والصّمت والحركة والسّكون هي مزاوجة تدلّ على التّقلّبات الّتي تطرأ على الكون . فيعتمل الفعل ونقيضه،فتتوارد الحركة بعد السّكون والصّخب بعد الصّمت ، بل إنّ الأصوات الأشدّ غرابة تعود إلى الذّهن المشوّش، فيحسّ بها الإنسان ولا يعلم مأتاها ، وإنّما هي رجع لصدى وإعادة لحركه الكون وصخبه . فالطلقات الناريّه غير محدّدة المأتى (من داخل المسرح أو من خارجه)

---

(1) جبرا -"الغرف الأخرى"-ص 7 .
(2) م. ن. ص 40 .
(3) م. ن. ص 41 .

وهي تعقب انطفاء الأضواء وكثرة الهرج والمرج ، بل إنّ هذه الأصوات - الطلقات كانت في نظر السارد البطل آخر ما سمع - إن كان لما يسمعه من آخر - وكلّ هذا التراوح إنّما هو مرحلة مدروسة ، لكي ينغمس السّارد في وهمه ويوغل في إبهام ذاته ونتّضح أنّ هذه الثنائيات تتلازم وتترابط وتتعدّى إلى ثنائيتي الاتّحاد والعزلة أو الانعزال ، والذّاكرة والنسيان .

<u>الاتّحاد / العزلة // الذّاكرة والنسيان :</u>

إنّ الاتّحاد والانعزال خاصّيتان من خاصّيات المكان في رواية "الغرف" ، فهي هذه الدّور الّتي تحتوي البطل السّارد وتحيط به ، تفعل فيه فعلها . فكثيرا ما تبيح له ضربا من الاتّحاد مع الغير . كما قد تجعله ينعزل . فإذا هو واحد مفرد ، فاقد للوعي والذّاكرة فيأخذه نسيان مقيت . وحالما يستفيق ، يتذكّر واقعه الإشكاليّ فيسعى إلى وعي يطلب فلا يدرك ، وعزلة تطلب فلا تلبّى .

ولعلّ أروع مثل على الاتّحاد هي تلك اللحظات الّتي يساق فيها البطل السّارد مع أحلام يقظته ، نقرأ في بداية ولوج البطل إلى "الغرف" : "تنحنحت الفتاة الجديدة قليلا كأنّها فيما ظننت تريد قطع الصّمت بيننا ، ثمّ زحفت بجلستها نحوي ، ممّا جعلني أتأمّل في وجهها الطفليّ [...] واقتربت منّي حتّى التصقت بي ثمّ رفعت كفّيها وأخذت وجهي بينهما ، وسحبتني إليها في قبلة حارّة طويلة ، لم أمانع وما كادت ترفع شفتيها عن شفتيّ ، حتّى عدت وأطبقت شفتيّ على فمها ، أمتصّ شمتيها بنهم وأمتصّ الرّحيق من لسانها وأصابعها تنغرس في شعري وتعبث به ، وفجأة ابتعدت عنّي بما يشبه الفزع ، ونظرنا كلانا إلى صاحبة المكتب الضخم . ولكن وجدنا أنّها ما زالت في شغل تامّ عنّا بالملفّات . فاتّكأت الفتاة بظهرها على ذراع الكنبة ، وأشارت لي بيدها أن اقترب ، فاقتربت وانحنيت فوقها والتقمت شفتيها ولمّا امتدّت يدي إلى صدرها مكّنتني من أن أدخل يدي في قميصها وأخرج من وراء السّوتيان - ولو بشيء من الصّعوبة - نهدين نافرين نضيرين ، يملأ كلّ منهما يدي بعربدته وعنفوانه وهويت بفمي عليهما ، على وليمة الشّهوة الّتي ضجّ الجسد بها ، بعد ذلك السّأم وتلك الحيرة وذلك القلق"(1) .

---

(1) جبرا ـ "الغرف الأخرى" ـ ص ص 27 - 28 .

إنّ هذا المشهد الجنسيّ يبرر بوضوح تامّ هذا الاتّحاد الّذي تسعى الفتاة إليه، فالبطل السارد منعزل على نفسه ، منكفئ على ذاته ، يصعب التعامل معه . إلاّ أنّ الفتاة استطاعت أن تخرجه من تلك العزلة لكي تندمج معه في تجربة جنسيّة حيّه جعلته يبحث عن تلك الشهوة / النشوة الصاخبة ويبعد عن نفسه - ولو إلى حين - ذلك الضّجر المقيت وتلك الوحشه القاتلة . إلاّ أنّ هذه التجربة لن تعرف الدّوام إذ - إضافة إلى وجود الرّقيب : "صاحبة المكتب" قربهما وخوفهما من انكشاف أمرهما - أبانت هذه الفتاة التي نعتها "بالجديدة" عن نفسها "دنت بفمها من أذني ولحستها بلسانها ثمّ همست لماذا قاومتني في السّيّارة ؟" فشعرت كأنّها دلقت عليّ سطلا من الماء البارد ، وانتصبت في جلستي إزاءها ، وتأمّلت فيها وردّدت هامسا : "ماذا هل أنت نفس الفتاة ؟ "(1) .

إنّ انكشاف سخريّة الفتاة للبطل جعلته ينعزل من جديد . فقد خدع بطريقه جعلته ينساق في تقارب جنسيّ لم يكن ليفكّر فيه ، وهو في تلك الحالة من القلق والريبة والضجر . إلاّ أنّ ثنائيّة الاتّحاد والانعزال تتّضح بصورة أشدّ وأبهر في لقاء السارد بفتاة ذكّرته - على حين غرّة - بيسرى المفتي ، يقول السّارد : "وهي الّتي جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها أو أحدّثها بالتلفون ولو لدقيقتين . كان ذلك قبل بضع سنوات ، يوم أقحمتني في نطاق ضيّق من تجربة زعزعت كياني حتّى الجنون ..."(2) .

إنّ السّارد وهو في غرفة "مريحة الأثاث ومريحة الأبعاد معا ، لا هي بالكبيرة ولا بالصّغيرة [...]مزدانة بلوحات زيتيّة بأساليب متنوّعة لكنّها حديثة" (3) ، أحسّ بالاطمئنان ، وعمّه الانشراح لبعض الوقت . فقد وجد مع هذه الفتاة التي تعدّ له فنجانا من القهوة ، بعضا من التكامل . فإذا هي الذّاكرة تنطلق على صورة يسرى المفتي وخليلته سعاد ، وتتدرّج به الذّاكرة إلى فول الفترة السّالفة الذكر ، حيث-بعودة ورائيّة - استرجع تجربته مع يسرى المفتي . إنّ هذه الرّحلـــة

(1) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 28 .

(2) م. ن. ص 125 .

(3) م. ن. ص 119 .

الدّهشة إلى ماض موهوم يدلّ على قمّة انعزال البطل السّارد ،فهو تخطّى الحاصر لكي يستبق صور الماضي أمامه . إلاّ أنّ هذه التجربة تلتحم بتجربة الكتابة ذاتها ، حيث يطّلع البطل على كتاب موسوم "بالبديل" فإذا به يقرأ نفس الفقرة السابقة "... جاءت فترة من حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها [...]" (1) . ومن ثمّ فإنّ التجربة السابقة والتي نسبها السّارد إلى نفسه تمسي موضوع تساؤل كبير: مَن القائم بالفعل، مَن المندمج في تجربة الآخر ، السّارد الّذي يقصّ علينا رحلته الليليّة تلك ، أم بطل آخر هو بدوره عايش تجربة مشابهة بتجربة السّارد الأوّل أو هي مماثلة لها شديد التماثل ، لذلك يتساءل الرّاوي بقوّة : "ذهلت [...] هل كان الكتاب يتحدّث عنّي عن تجربتي-أم إنّني بخدعة رهيبة من ذاكرتي اللعينة إنّما كنت أستعيد أسطرا قرأتها في كتاب فتوهّمت أنّني صاحبها وبطلها ؟" "البديل" لعلّني كنت قرأت الكتاب قبل أيّام - فعنوانه مألوف جدّا لديّ ... أنا إذن لم أعرف في حياتي امرأة تدعى يسرى المفتي ... إنّني أزعم لنفسي تجربة لم أمارسها إلاّ على صفحات كتاب قرأته ... إنّني لا أتذكّر شيئا حقيقيّا مارسته بنفسي ! وإذا كنت لا أذكر اسمي الّذي لازمني طيلة عمري، فكيف أذكر ما كان زائلا عنّي مع زوال الأيّام والمشاهد ؟ " (2) .

إنّ اتّحاد تجربة السارد بتجربة بطل "البديل" جاء بعد تلك الرّاحة التي أحسّها الرّواي ونعم بها وهو منعزل ينتظر القهوة ، فإذا الذّاكرة ، أو ما يمكن أن نسمي مجازا ذاكرة ، تنفلق أمامه على صورة يسرى المفتي . فانساق البطل معها . ولما ساءل "البديل" وجد "بديلا عنه" أو وجد "بديلا له" فاعلا يقوم بما قام به ، ويعيد ما أعاده أو لعلّ البطل السّارد ،مخاطبنا هو الّذي قام بما قام به غيره ، فأعاده علينا منسوبا خطأ إليه . وذلك هو محور سؤاله الأخير والّذي اتّضح له منه ، انخرام ذاكرته. فكأنّ هذه الذّاكرة ليست إلاّ نسيانا مطبقا للأفعال والأعمال التي قام بها في الماضي . فإذا ذاكرته تفعل فيه فعل السّراب ، فتبرز له صورا جوفاء تحمل في طيّاتها كلّ الأحلام القديمة والرؤى التي ربّما كانت تراوده ، ولعلّها أحلام قارئ تماهى كليّا مع البطل . فإذا هو والبطل سيّان.

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص 127 .
(2) م . ن . ص ص 127 - 128 .

إنّ في قمّة عزلة البطل ، اتّحاد مع غيره ، ومن ثمّ فإنّ ثنائيّة الانعزال والاتّحاد واضحة جليّة نتبعها بالضّرورة ذاكرة تبدو في أوجها سيلان مطبق أو على الأقلّ كالسيلان أو كالسّراب . إنّ هذه الثنائيّة المتزاوجة بين العزلة والاتّحاد، الذّاكرة والنسيان هي خاصية من خصائص النسيج الرّوائيّ في "الغرف الأخرى" . ولا غرابة في ذلك ، فالغرف الأخرى هي بالأساس انطلاق من التحام مع الآخرين ، إلى عزلة مقيتة ، ومن ذاكرة ساطعة إلى نسيان مقيت . فالغرف - وهي المتداخلة - تنفتح على بعضها وتنغلق في نفس الوقت ، وهذا ما أبرزناه في فصولنا السابقة .

إنّ المكان في رواية "الغرف" بعنصريه : الطرق والغرف يعطينا صورة للمدينة التي صوّرها الرّاوي وسعى إلى بثّها إلى قارئه ،إلاّ أنّ هذا التصوير رافقه مزيج من تصوير للذّات ذات الرّاوي نفسه . فإذا السّارد - وهو يصوّر الخارج (المدينة) - يعود فينغلق على نفسه ، ممّا يجعل قارئه يتساءل عن هذا التّفاني في تصوير الخارج وكأنّه مكان لا يمكن بحال من الأحوال أن يكوّن رحما يجد فيه المرء بعضا من الرّاحة وبعضا من الاطمئنان وبعضا من الانشراح . إنّ المكان في "الغرف" بطرقه ومسالكه وأروقته ودوره ومبانيه هو مكان مناوئ ، هو مكان معاد في العالم الأعمّ . بل إنّ تلك اللحظات التي يبدو فيها السّارد في وفاق مع المكان هي ليست إلاّ تمويها وإيهاما. ومن ثمّ يضطرّ السّارد إلى العودة إلى ذاته ، فينكفئ عليها . ولذلك يجد الدّارس أمكنة مرتبطة بداخل الإنسان وباطنه . فالعقل والذاكرة وحنايا الجمجمة ومسّام الجلد والذّهن والاذرع والدّاخل والأحشاء والجنب والدّماغ والصدغ والعنق كلّها أمكنة هي من صلب الجسد الإنسانيّ ينكفئ إليها السّارد في محاولة يائسة لهجر الواقع . ولعلّ أروع مثل على ذلك هروب السّارد إلى الذات حيث يعترف : "مرّت دقائق استسلمت فيها للواقع بل إنّني أنزلت زجاج النافذة لأنتعش بالهواء البارد الرّطب الّذي جعل يضرب وجهي . ولا بدّ أنّ الفتاة لاحظت انصراف اهتمامي عنها ، فمن مقدوري عادة أن أعزل نفسي عمّا يحيط بي عزلا كلّيّا ، إذا اقتضت الحاجة ، كأنّ في ذهني كهفا عميقا أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحدا . في كهفي العميق هذا أخذت الآن أستمتع بالهواء البارد الرّطب الّذي يضرب وجهـــــي

وأسمع موسيقى كنت في الأيام الأخيرة كثير العزف لها ، لليليات شوبان ، إنّها جزء من دفاعي الداخليّ ضدّ منغّصات الحياة اليوميّة وتخيّلت شوبان الشّاب وهو يترك فراش عشيقته جورج صاند في ظلام "مايوركا" والمطر يهطل مدرارا صاخبا على الجزيرة المهجورة ، وفي غرف المنزل القديم يتحسّس طريقه في ضوء شمعة إلى البيانو الذي سيطلقه بأنغامه من كلّ ما هو فيه ، ويحرّره من مرضه ومن آلامه ، ولو لليلة واحدة أخرى"(1) .

إنّ الهروب إلى الذّات والعودة إلى الأعماق الدّفينة وسيلة يراها السّارد ناجعة للتغلّب عن تضييقات الخارج ومصاعبه،فيسعى إلى طمسها بضرب من التعامـــي عنها . إلاّ أنّه يكتشف أنّ ولوجه إلى الذّات هو في الحقيقة ، اتّحاد مع الآخر . فإذا ما تخيّله باعتباره وليد ذاته ، هو في الأساس ، واقع حيّ إذ فاجأته الفتاة آمرة بإغلاق النافذة ، بل إنّها أوقفت الموسيقى التي تخيّل السّارد أنّه كان يستمع إليها من خلال انصهاره في بئره العميقة . فإذا الداخل خارج والخارج يماهي مع الداخل . إنّها الدّورة الأزليّة للكون ، حيث تتوالد الأشياء من بعضها البعض فتتلاحم حينا وتنقسم أحيانا ، تماما كما هي البذرة تلج الأرض فتنفلق جذرا يتطاول جذعا ليمسي في الأخير شجرة تثمر نفس البذرة لتعود إلى الأرض من جديد . إنّها وحدة الوجود في عملها المتكامل . ولا غرو عندئذ أن نجد البطل وقد أمسى في هذا العصر شخصا مشطورا ، بل هو مجزأ غاية التجزئة يقول مخاطبا الجمع في غرفة العمليّات:

"... قد أكون شطرت شطرين أو ألف شطر ، ولكنّي أحمل الأشطر والشّظايا والكسر كلّها بين جنبي وأنا أعلم ، حتّى لو فقدت ذاكرتي ، أنّني رغم ذلك سأتكلّم بما تفهمونه أوّلاً تفهمونه ، مستمدّا القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمّعت في داخلي ، كما تجمّعت الأشطر والشظايا ، ومن قال إنّ عليها أن تلتئم وتتوحّد ، ما دامت هي هناك موجودة فاعلة ، تكافح لكي نصعد إلى منطقة الضّوء ، إلى الوعي القلق الرجراج المهدّد بالسّقوط بدوره إلى منطقة أخرى من الظّلام ؟ ..."(2) .

---

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص ص 18 - 19 .

(2) م.ن. ص ص 146 - 147 .

إنّ عودة السّارد إلى ذاته المنتطرة وتقريره داك هو تقرير خطير لما يعتمل في هذا العصر من محن يجرّ إليها الإنسان . فينساق إليها عنوة لكي ينغمس في ذات دوات ، وإذا الرّحم الذي كان يجمع ويحيط ، قد انعدم وأمسى مجرّد أجزاء تتفاعل داخلنا . فتطفو حينا لتغيب وتحلّ محلّها أجزاء أخر . وهي في ذلك تحكي العالم والكون في نسق انفصال الأشلاء واتّصالها ، إلاّ أنّ هذه الذات - الذوات تتميّز بشيء يمكّنها دوما من السّيرورة ، من العبش من الحضور حتّى في زمن الغياب ، إنّها الذات - الذّوات "الخالدة" رغم محن التّجزئة والقتل والانفصام . إنّ المكان - مكان الذات والباطن - هو مكان جلمود صلد قويّ يقاوم ويصارع التّلاشي ، وإن جاءت "الغرف الأخرى" صورة للذّات الإنسانيّة في تجزّئها والغرف هي أجزاء من كلّ ، فهي طوابق في عمارة أو بناية عظيمة . وكلّ غرفة - رغم انعزالها أو اتّحادها - إنّما تدافع عن موت الذّات ، عن موت الكلّ . فكأنّ الحياة المفردة حيوات متعدّدة . وكذلك هو البطل الفرد المتعدّد .ولعلّ السؤال الّذي يفرض نفسه لماذا هذا التعدّد في المفرد ؟ وعلام البحث عن أصالة الذّات وسط غياب المناخ الملائم ؟ ثمّ أين قضيّة فلسطين وسط هذه الأسئلة الشّائكة ؟ لعلّ مقاربة مكان هذه الرّواية مع الأمكنة الأخرى يبيح لنا إيجاد الأجوبة الّتي قد توضّح ما خفي وتبرز ما بطن وتجلي ما استتر . إنّ المكان في رواية "الغرف" قد تركّز أساسا على المدينة ، لكنّها مدينة صامتة طرقها ، طويلة شوارعها ، واسعة ساحاتها وهي تمتاز بهذا الفراغ الكبير . والمدينة ذاتها تعبّر عن الهباء والخلاء ولا تتفاقم الحركة حتّى تمسي كالضوضاء ، إلاّ عند ولوج البطل إلى الغرف . فعدا مشهد ركوب الساحة المكتظة بالعباد ، فإنّ طرق المدينة خالية . أمّا في داخل الغرف فإنّ الحركة تتصاعد وتتكاثف ليعقبها صمت مطبق لا محدود ، لتعود من جديد لتتكاثر وتقوى ، وكذلك الأنوار والظلام والصخب والصمت والاجتماع والانعزال والسيلان . فهذه الثنائيات هي أسّ المكان في هذا العمل . وإذا توصّلنا إلى البرهنة على توافق الدّاخل والخارج وتقابلهما من حين إلى حين ، فإنّ المكان بهذا التصوّر يمسي رسما للذّات - الذوّات التي فقدت رحمها، لكنّها مع ذلك تبقى تحنّ إلى رحم جامع للأجزاء التي ترفض التماهي مع الآخر . لكنّها أيضا لا تتصارع صراع الموت ، بل إنّ كلّ جزء هو ساع إلى خلود مّا ، يرفض الذوبان والموت البطيء ولعلّ

الرّجوع في تحديد هذا المكان إلى قصّة جبرا القصيرة "بدايات من حرف الياء" توضّح لنا صفة المكان المطلق . فأكثر من رابط يربط هذه القصّة بمكان رواية "العرف" بل إنّ التقارب يكاد يفضي إلى أنّ المكان المطلق في هذه الرّواية ، هو المكان ذاته في تلك القصّة ، وهذا المكان ليس في تحليلنا الأخير إلاّ فلسطين ، وقد أمست الهاجس الّذي لا يغيب عن ذهن البطل ، لكنّها فلسطين المفقودة ، الكئيبة الحزينة الّتي لا تحيا إلاّ بالذّاكرة ولا تعيش إلاّ بالماضي ، ولكنّها أيضا تقاوم الموت والذوبان بل تصارع وتصارع من أجل بقاء يطلب ويطلب ليدرك .

إنّ المكان في روايات جبرا هو المدينة . ففي رواية "صراخ" عاد البطل إلى المدينة الأتون وقضى ليلته في طرقاتها وتابع أحداثها . ورغم كره البطل للمدينة فإنّه كان في قراره نفسه يعتبرها رحما لا بدّ منه ، فهي منطلقه وهي منتهاه وما الجبل إلاّ مرحلة وخبرة يصفو فيه الذّهن للعودة بعد ذلك إلى المدينة . وقد صوّر جبرا هذه المدينة تصويرا واقعيّا فجاءت روايته أقرب إلى الدّراسة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة . فنحن أمام مدينة في بلد متخلّف لم تكتمل فيه ملامح المذهب الرأسمالي القويّ وإنّما هي بذور هذا المذهب لا غير . والبطل يجد فيها متنفسّه ، بل هو مدعوّ إلى البقاء فيها . فهي رحم يأنس الإنسان ويطمئن إليه ، رغم بعض العراقيل والمثبطات . وإن لم تحدّد هذه المدينة فهي كما بيّنا "بيت لحم" أو "القدس" . إنّها مدينة فلسطينيّة تعيش الضنك قبل التقسيم .

أمّا المكان في رواية "السّفينة" فهو "الهيركيوليز" والبحر . و "السّفينة" اسم مكان لقرية قريبة من مدينة بغداد ، إلاّ أنّ مسرح الأحداث في هذا العمل الرّوائي يتّسع ليشمل فلسطين والعراق ، وهما مكانان أساسيان إذ يمثّلان كما بيّنا الرّحم للأبطال . ورغم ركوب الأبطال السّفينة فإنّ عودتهم وقرارهم الرّجوع إلى الأرض ، يجعلنا نقرّ بأنّ جبرا يرى أنّ المكان الأصل هو رحم لابدّ من العودة إليه . وإن انتحر فالح وهو أحد الأبطال ، فلأنّه لم يسعف برحم يأنس إليه الأنس كلّه لنفسيّته المجزّأة التي تطمح إلى "كون" رحم و "عالم" رحب وهو مطلب لا يدرك كلّه . ويتجلى عبر هذه الرواية تركيز الكاتب على فلسطين كرحم لا يمكن نسيانه أو التغاضي عنه بل إنّ فلسطين مدعاة إلى الحلم . أمّا بغداد كمدينة هي متنفّس لا بدّ منه . ولعلّ روايـــــة

"صيادون" تؤكّد ذلك ففيها ينغمس البطل في تجربة جبانيّة بعد أن اضطرّ إلى مغادرة فلسطين مهاجرا إثر احتلال اليهود لأجمل مدينة على الإطلاق (القدس) .

أمّا في رواية "البحث" ، فإنّ المكان ورد غرفة رحما ، منها حاول الدكتور جواد أن يستعيد سيرة رجل وجد في فلسطين ملاذه ورحمه ، فانغمس فيها واختفى عودة إليها ، بعد أن ارتحل واستقرّ مدّة من الزّمن في بغداد الحصن الحصين . وضمن هذه المسيرة برزت شرارات الداخل . فإذا هي غرف متعدّدة تلجها الذات بحثا عن ماهيتها المفقودة . ومن ثمّ كان الإيلاج في "المكان المطلق" الّذي اتّضحت معالمه أيّما اتّضاح في رواية "الغرف" ، وإن سبق بمدينة أطلق عليها اسم "عمّوريّة" وهي مدينة خياليّة (1) أوجدها الكاتب معيّة الرّوائي عبد الرحمان منيف في روايتهما "عالم بلا خرائط" ففي هذا العالم تنتفي الحدود وتتلاحم حدّ التلاشي . فإذا "عمّوريه" مدينة تسع الكون والأزمنة لكنّها تضيق وتضيق بصاحبها حدّ السجن والموت . فيمارس فيها البطل القتل حلما قاسيا . وإثرها تتبدّى "مدينة الغرف" شكلا أجوف للذات المنحلّة ذوات ، لكنّها مع ذلك تصرّ على البقاء والخلود ، وبعبارة أوضح تصرّ على الوجود متغلّبة على الفراغ والعدم. إنّها مدينة المطلق الّتي أوجدها جبرا قبل هذه الرواية واختطّ معالمها في قصّته القصيرة المسرحة :"بدايات من حرف الباء" المنشورة ضمن مجموعة "عرق" وقد ألّفها صاحبها سنة 1978، إثر انتهائه من روايه "البحـــث" .

إنّ المكان عند جبرا هو بالأساس المدينة العربيّة . يؤكّد الكاتب ويقرّ : "عالمي هو المدينة ، المدينة العربية الجديدة بكلّ ما فيها من متناقضات وتيّارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرّد "قصبة" فيها دار الحكومة إنّها ملتقى سيول بشريّة من الريف وشبه الريف ملتقى الأجناس والطوائف والنّحل . المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهارا تامّا بعد . هل من موضوع أعظم من ذلك ؟ في المدينة يشتدّ المحافظون محافظة ، والمتمرّدون تمرّدا ، فيها سلطة القانـــون

(1) عموريّة : مدينة بيزنطيّة في آسيا ، افتتحت في عهد المعتصم [218 - 228 هـ /833 - 842 م] اندثرت . ولذلك اعتبرتها خياليّة . ولعلّ معاني الاسم الحافّة هي الّتي دفعت بالكاتبين إلى اختيارها .

وسلطة الشرطيّ ، وسلطة المخبر الرّهيبة ، فيها صوت الله وصوت الشيطان بثان على نفس الموجة ، المدينة هي ساحة الصّراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي ، فيها يصبّ التّاريخ سيولا من الحضارات المتعاكسة المتشابكة ... المدينة ما زالت تسحرني وتستحثّني على الكتابة وتصوير الشخصيات التّاهته المنهوسة فيهـا..."(1) .

إنّ مدينة جبرا هي المدينة العربيّة في هذا العصر ، حيث أمست المسافات الطويلة أشدّ قصرا وأمست الأبعاد أقرب من أرنبة الأنف ، فقد انفتحت المدينة على الرّيف واستوعبت الحضارات العازيّة . إنّها : "هي المصبّ الكبير لروافد الأرياف العربية بشتّى نزعاتها وتصوّراتها ، المدينة العربية الجديدة ربّما أخذت تغترب شكلا من المتاهة . ولكنّها لم تصبح بعد تلك المتروبوليس الكبيرة التي - كما في الغرب - تقطّعت نهائيّا بين أهليها أواصر القربى ، كما تقطّعت العلاقات الإنسانيّة وأسباب التماثل في التطلّع والعيش والحلم" (2) .

إنّ هذه المدينة تحمل رحيق الرّيف وطيبته وتشعّب الحياة الاجتماعيّة وتشابك مصالحها . إلاّ أنّها لم تبلغ شأو المدن والعواصم الكبرى . وقد اتّضحت معالم هذه المدينة عبر روايات جبرا بدءا من "صراخ" إلى "الغرف".ولعلّ هذه الرّواية الأخيرة برزت فيها المدينة حاملة لمعاني الفراغ والمتاهة ، رغم فقدانها للهويّة فقدانا كليّا ، ذلك أنّها مدينة مطلقة لا تحمل هويّة مثل بطلها الذي ليس إلاّ هذه الهويّات المتعدّدة (3) . وأوضح جبرا رؤيته فهو مؤمن بدور هذه المدينة : "المدينة العربيّة الجديدة هي رأس الرّمح في الثّورة العربيّة ، تيّارات عارمة متنافضة من كلّ مكان ، ولكن لها شهيّة كبيرة كشهيّة الفتى الحدث الذي ما يزال يبني عضلاته بما يلتهم ، ولذا فهي تستطيع أن تستوعب هذه التيارات كلّها لما فيها عافيتها في النّهاية" (4)

إنّ المدينة هي صورة المجتمع العربيّ في تغيّراته المسرعة عبر مراحل تاريخيّة طويلة نسبيّا ، فمع الأتراك تمّ بداية الانبهار بالغرب إلى ولوج الحضـــارة

---

(1) جبرا -"الحرية والطوفان"- ص ص 133 - 134 .
(2) جبرا -"الفنّ والحلم والفعل"- ص 361 .
(3) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص ص 121 - 122 .
(4) جبرا -"ينابيع الرؤيا"- ص 83 .

الأروبيّة العارية ، كلّ ذلك أدّى إلى ثورة في المدينة العربيّة الّتي أرادت تقليد الغرب فسقطت تحت ويلات الاستعمار وبخاصّة فلسطين . وهو ما دفع جبرا إلى اعتبار فلسطين محور رواياته . وإن ذكرها في جلّ أعماله ، فإنّه أيضا ألمح إليها في رواية "الغرف" . وإن لم نجد ذكر الفلسطيني في هذه الرّواية ، فإنّنا عالمون أنّ المقصود "بالمدينة المطلقة" هنا هي فلسطين ، هي القدس الذائبة ، هي وطن يحمله المهاجر أينما حلّ "لقد حلّ "الفلسطيني التائه" محلّ اليهوديّ التائه فصرت ترى الفلسطينيّ يضرب في كلّ بلد ، يحمل عبء ماضيه بذكرياته وأحزانه ، يروح ويعدو في طلب الرزق وشيء من الاستقرار ، ومخاوف الجوع ترفرف فوق رأسه كالجوارح [...] لقد أصبح رمزا لأمّة انقسمت على نفسها ولم تلتئم أجزاؤها" (1) .

ولا غرابة أن يتغنّى جبرا بفلسطين وبرثيها ويتفجع لفواجعها ، فلقد رفض الهجرة والاستقرار بالغرب عن وعي (2) وصرّح بانتمائه الفسطيني العربيّ (3) .

إنّ المكان في روايات جبرا هو حلم يراود . فالبطل - ومن ورائه الكاتب - يحمل الوطن في ذهنه ويحلم بالعودة إليه . وهو ، وإن هاجر ، وأراد الالتحام بالعالم ، فإنّه سيبقى يحسّ ، بذلك التّعطّش للمنبع الأوّل والرّحم الأوّل . وهو ، في آخر روايات جبرا يستلهم المدينة المطلقة فإذا الذات فيها ذوات وشظايا ، لكنّها رغم تجزئها وانفصامها تكوّن وحدةضدّ المثبطات ، ضدّ العدوّ ، ضدّ القدر . وذلك هو قدر فلسطين أرضا وشعبا ، قدر القدس . وقد انقسمت الأمّة العربيّة الإسلاميّة على نفسها فتقاسمها الأعداء ... ولا غرو في ذلك فهي سليلة "الرجل المريض" (4) الّذي ما شفي . لذلك جاءت مدينة جبرا جريحة صارخة مستصرخة ، منهارة . إلاّ أنّها ، مع ذلك ، تأبى الذوبان وتصارع الموت ...

---

(1) جبرا - "الحريّة والطوفان" - ص 130 .
(2) جبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 392 .
(3) يصرّح جبرا في "ينابيع الرؤيا" إذا لم أكن فلسطينيّا، فأنا لست شيئا"، ص 125 .
(4) نعني به "تركيا" موطن الخلافة الإسلاميّة إلى غاية سنة 1924 . وقد لقبت الامبراطورية آنذاك بالرجل المريض للمشاكل التي كانت تعانيها دون أن توجد لها الحلول الملائمة ، فكان التدهور .

نستخلص ممّا تقدّم عبر دراستنا للفضاء الروائي بعنصريه الزمان والمكان النقاط التاليــة :

1 - اهتمّ جبرا بالماضي اهتماما مطلقا ، فمنذ أن كتب الرّواية في أواخر الاربعينات وهو يستلهم أحلام الطفولة وذاكرة الصّغر . يؤكّد جبرا قائلا "هناك خصوصيّة تكاد تكون ظاهرة في ما كتبت ، ربّما أنّني من النوع الّذي يهتمّ بالماضي ويهتمّ بالطّفولة ويجعل للذكريات مكانا مهمّا في ما يبدع،فإن لفلسطينيتي فعلها الدّائم في خيالي . ولا ريب في أنّ نوع الطّفولة الّتي عشتها وصلتها بالأرض ، صلتها بالأشجار والرّياح ، صلتها بالأشواك والقرّيص ، صلتها بالزيتون والأعناب ، صلتها بالجبال البعيدة الّتي تراها تحيط بك أينما كنت أنت في الجبل والآفاق الّتي تراها أبعد منها ، هذا كلّه لا شكّ في أنّه ترك أثرا مستمرّ الفعل في خيالي" (1) وقد ارتبط هذا الماضي عنده بفلسطين . فالماضي عنده هو فلسطين.والحاضر هو حاضر الفلسطينيّ التّائه اللاّجئ . وإن اتّضحت معالم فلسطين في روايات "صراخ" و "السّفينة" و "البحث" وكذلك في "صيّادون" وسيرته الذّاتيّة الموسومة بـ "البئر الأولى" ومجموعته القصصيّة "عرق" فإنّ رواية "الغرف الأخرى" وقصّتيه "بدايات من حرف الياء" و "سراب في باريس" (2) . إنّما هي تصوير لمتاهة الفرد الفلسطينيّ وقد فقد الهويّة أو هو كالفاقد لها . ومن ثمّ فإنّ فلسطين هي البداية والنهاية .

2 - برز الفضاء في أعمال جبرا الرّوائيّة رحما يأنس إليه الأبطال أو يسعون إلى العودة إليه حتّى إبّان هروبهم ، فقد هرب بطل "صراخ" إلى الجبل ثمّ عاد إلى المدينة وهروب أبطال "السّفينة" كان لعودة يؤكّد جبرا : "أنا أصوّر أناسا يهربون ولكن في النهاية يكتشفون أنّهم لا يستطيعون الهروب أو إنّهم يجب ألاّ يهربوا أو أنّ خلاصهم يكمن في العودة إلى وطنهم ، في العودة إلى الصّخر ، الصّخر هو كلّ شيء ، ولذلك وضعتهم في سفينة بعرض البحر ، هؤلاء عزلوا أنفسهم وأبحرت بهم هذه السّفينة في الماء من مدينة إلى مدينة ، فكأنّهم يتصوّرون أنّهم يستطيعون أن ينسوا

---

(1) جبرا -"الفنّ والحلم والفعل"- ص ص 165 - 166 .

(2) جبرا -"سراب في باريس" أنظر : مجلّة "تموز يوليو-م 11-ع 7، ص ص 62-71.

تحررنهم الحقيقيّة ، تحررنهم التي هي في أعماق كيانهم . ولكنّهم اكتشموا أنّهم يحملون تجربة الصّحر في أنفسهم ، وإنّ خلاصهم في النّهاية ، هو أن يعودوا وإلاّ لانتحروا - كما انتحر فالح - لأنّه لم يستطع أن يعود . وخلاص العربيّ هو في عودته إلى أرضه في عودته إلى الصّحر في مجابهة قضيّته في بلده . لعلّك تذكر وديع عسّاف حين يقول ما معناه ، إنّ حرّيتك تكمن في شوارع بلدك مهما تمنّن في إيدانك ، حرّيتك لن تكون إلاّ هناك ، وإلاّ فأنت تسعى نحو للاهناك أو الهناك العائم ، الذي تتصوّر أنّه سيأتي لك بالسّعادة ولكنّه لن يأتي لك بشيء سوى الخسران" (1) . إنّ الفضاء الذي يهرب منه أهله لا يكون في الأخير ، إلاّ رحما حضنا حضنا يأنس إليه البشر مهما قسا وتوحّش . وإن كان هذا مصير الهروب ، فإنّ الاحتفاء ليس إلاّ عودا إلى الرّحم الذي بإمكانه إعادة المرء إلى الوجود ثانية ، ولن يكون ذلك إلاّ وسط محيط أليف . وكذا كان الأمر مع وليد مسعود في رواية "البحث" .

3 - إنّ الفضاء الرّوائي في روايات جبرا يرتكز أساسا على المأساة الفلسطينيّة زمنا ومكانا.فجبرا يصوّر الحياة الفلسطينيّة وسط المحبط العربيّ والعالميّ،لذلك فإنّ كتاباته اتّسمت بضرب من الشفافيّة ، عند تقدمه للقضيّة . يوضّح جبرا رؤيته ومراميه قائلا : "هناك تمجيد للحياة ، وهناك الحسّ بها كفاجعة ، هناك الجذر الفلسطيني ، وهناك المنفى الضارب في دروب الدّنيا عودة إلى جذوره ، هناك المدينة العربيّة الأشبه بقرية كبيرة . والناضجة فجأة نضج حضارات الدّهور ، وهناك النّفاذ إلى جدرانها والتلغلغل في دهاليزها ، وهي تتغيّر وتتضخّم ، هناك الطّفولة والبراءة والوهج ، وهناك التجربة والخيبة وعلاضة القلب ، هناك الكشف والإشارة هناك الممكن والمستحيل الأروع . هناك الموت والاندثار ، هناك اختراق الموت إلى ميلاد جديد وانبعاث جديد وعبر ذلك كلّه هناك الحبّ والخلق ، والتعمّق في سرّ الهويّة : هناك الزّمن كهفا والزّمن قنّة والزّمن فضاء ملتهبا ، وهناك أيضا رحاب الكلمة التي يوسعها العقل ويترامى بها الخيال ، والبحث بها عن دروب النّشوة الإنسانيّة" (2) .

---

(1) جبرا ـ"الفن والحلم والفعل".ص ص 488 - 489 .
(2) جبرا ـ"ينابيع الرؤيا"ـ ص 65 .

4 - إنّ المتتبّع لروايات جبرا والدارس لها يكشف الأهميّة التي يولبها للمستقبل رغم تأكيده المتواصل على أصالة الماضي . فالمستقبل فضاءآت ، ولا بدّ لحاضر الحال من التهيئ والاستعداد له . وقد ارتكزت رواية "الغرف" على هذا الحاضر القريب ورغم اليأس الّذي يحمله بطل "الغرف" إلاّ أنّه في الأخير يستفيق من حلمه . وبالتّالي فإنّ اليأس هو حالة عرضيّة ، وفقدان الهويّة ليس أبديّا . ولا غرو في ذلك فجبرا يؤكّد صراحة :"أنا رفضت اليأس من أمّتي منذ أن وعيت ، رغم كلّ ما يضغط على العقل والأعصاب ويطالب باليأس ... والوطن ما يزال يضجّ رغم كلّ شيء بالحيويّة الفاعلة والوعد بالمستقبل"(1) .

5 - يتّخذ الفضاء في روايات جبرا شكلا دائريا ، فالمنطلق هو النهاية ليعود بعد ذلك إلى بداية ممكنة تتطوّر تدريجيّا وتتعقّد جزئيّا لكي نصل في الأخير إلى نقطة المنطلق . وإن تعدّدت الوجهات فإنّ المسار هو دائما دائريّ من حيث الزّمن أو من حيث المكان . ويقرّ جبرا بهذا الرأي بل يدعمه موضّحا : "أنا فعلا أبدأ بالحاضر، كأنّي أقول .. نحن انتهينا إلى هنا ، ولكن لنر ونحن هنا كيف وصلنا إلى هذا المكان، إلى هذا الحاضر ، وأنا في كلّ ما كتبت تقريبا ميّال إلى أن أبدأ بالنهاية ، ثمّ أعود إلى البدايات ، على غير الطّريقة التقليديّة في القصّة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل إلى الباء والتّاء والثّاء ، حتّى الياء ... لعلّ هذا هو السبب في أنّني أسميت إحدى قصصي "بدايات من حرف الياء" أنا بالفعل أنظر إلى النهاية ثمّ أحاول أن أفهمها فأعود إلى البدايات"(2) .

وهذا هو ما حاولنا شرحه وتحليله عبر دراستنا السابقة ولعلّ السؤال الذي يفرض نفســه الآن هو كيف قدّم جبرا شخصياته ؟ وهل استجابت لهذه الطريقــة الفنيّــة ؟ .

(1) جبرا -"الفن والحلم والفعل"- ص ص 392 - 393 .
(2) جبرا -"ينابيع الرؤيا"- ص 170 .

الباب الثالث : الشخصيات :

- تمهيد
- الفصل الأوّل : شخوص عامّة
- الفصل الثاني : المثقف
- تعقيب .

تمهيد :

إنّ السحصيه عماد من أعمده العمل الروائيّ (1) . وقد تعددت التعريفات للسحصيه وتنوّعت باختلاف المدارس الأدبيّه (2) . فدهب البعض إلى اعتبار السحصيه الفنيّة سحصيه فاعلة (3) ، في حين يرى البعض الآخر أنّ السحصيه ليست إلا سبكه من النظم التعبيريّة التي نخلو لنا صورة الذات البسريه في أبعادها الإنسانيّه . وبالتالي هي رموز لفئات احتماعيه ونظم اقتصاديّه وأطر دينيّه ثقافيّه حضاريّه وعلامات لها.

"إنّ الشخصيّه في الرّوايه كما هو الأمر في السنما أو في المسرح ملتحمة أشدّ الالتحام بالعالم الخياليّ الذي ينتمي إليه بعض البشر و"الأشياء" (4)وهذه السخصية ليست إلاّ صورة لفئتها،ولا تتحدّد ملامحها في الأثر إلاّ عبر هذه الفئه التي تنتمي إليها،وقد قسمها الدارسون إلى أنواع عدّة ، حدّد منها عزالدين اسماعيل في كتابه "الأدب وفنونه" نوعين هما :"نوع يمكن أن نسمّيه السخصية الخاهرة flat Character وهي الشخصيه المكتملة التي تظهر في القصّة-حين تظهر-دون أن يحدث في تكوينها أيّ تغيّر، وإنّما يحدث التغيّر في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب،أمّا تصرّفاتها فلها دائما طابع واحد.والنّوع الثاني يمكن أن نسمّيه"الشخصيه النامية Round Character"وهي الشخصيه التي يتمّ تكوينها بتمام القصّة،فتطوّر من موقف لموقف ويظهر لها في كلّ موقف تصرّف جديد يكشف لنا عن جانب منها" (5) .

إنّ السخصيه الخاهره هي التي اكتملت فيها الرؤية فتحجّرت ، ولم تعد تتفاعل مع الأحداث بطريقه الأخذ والعطاء ، وإنّما هي تمثّل الحدث دون أن تفعل فيه فعلها . وهذه الشخصيه -بهذه الصفه-راكده جامده فهي تنتظر الحدث وتمثّله، ومن

---

(1) باقر جواد الزجاجي - "الروايه العراقيه وقضيه الريف" - ص 141 .وكذلك حسن القباني - "فن كتابه القصه" - ص 68 .

(2) قاسم حسين صالح . "الإنسان ما هو ؟" ص 11 .

(3) عالي سرحان - "المتمي" ، ص 212 . وهناك من يرى في الروايه نوعا يمكن تسميه بروايه الشّخصيه .انظر : بناء الروايه ، تأليف : ادوين موير ، ترجمه : ابراهيم الصيرفي ، ص 18 .

(4) ر. بورنوف و ر. اوئيلي - "عالم الروايه" ، ص 150 .

(5) عزالدين اسماعيل . "الأدب وفنونه" ، ص ص 192 - 193 .

تمّ فهي شخصيّة مسطّحة ذات رؤية أحاديّة قد تمثّل الشرّ كلّه أو الخير كلّه .ولعلّ هذه الشخصيّة هي في أساسها ، مستمدّة من الشخصيات الملحميّة الطابع (1) . أمّا الشخصيّة النامية ، فهي التي يتنامى داخلها الوعي ويستشري تدريجيّا ، فتمسي فاعلة ، بل لعلّها قد تمعل فعلها في الحدث الروائي بطريقة قويّة فيصبح تدخّلها منعرجا حاسما أو كالحاسم . وشيئا فشيئا تبرز هذه الشخصية مواقفها المتغيّرة المغيّرة . وعبر هذه المواقف تتطوّر الأحداث وتتغيّر . وتنفعل لها الشخصيّة وتفعل فيها فعلها. إنّها الشخصيّة المعقّدة التي تعطي صورة للبطل الإنساني المنزع . وهو البطل الذي نعته لو كاتش "بالبطل الإشكالي" (2) .

إنّ هذه الشّخصيّة ليست صورة للشرّ كلّه ، وليست صورة للخير كلّه وإنّما هي خليط من هذا وذاك ، مزيج من الفعل الإيجابي والفعل السلبيّ . وهذه الشّخصيّة هي التي تسم البطل الرّوائي الذي "يخضع لقانون التغيّر ويتّخذ طريقا محفوفا بالمخاطر والصراعات التي تفرض عليه التحوّل والتغيّر "(3) . وللشخصيّة الروائيّة وظائف متعدّدة اختلف في تحديدها النقّاد ولعلّ أشمل هذه التحديدات ما أورده صاحبا كتاب "عالم الرّواية" (4) . فقد تكون الشخصيّة مجرّد عنصر زخرفي (un élèment décoratif) أو عنصر فاعل بما يقضيه ذلك من إمكانات للفعل (5) كما أنّ الشخصيّة قد تسعى إلى تصوير نفسيّة معيّنة (6) أو تكون مجرّد بوق أو حامل لرسالة" (7) .

إنّ الشخصيّة في كلّ عمل روائيّ هي جملة من الرّموز التي يمكن منها أن نستقي معالم مجتمع مّا ، ودراستنا لروايات جبرا في بنائها حدثا وزمانا ومكانا أفررت لنا بعض الخصائص التي كنّا شرحناها في الفصول السابقة . ولعلّ أهمّها

(1) حسن بحراوي ، "بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، ص 212 .
(2) انظر : L. Goldmann - Pour une sociologie du Roman p.26
(3) حسن بحراوي ، "بنية الشكل الروائي : الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، ص 212 .
(4) ر. بورناف و ر.أوباي ، "عالم الرواية" ص ص 159 - 181 .
(5) يستشف الدارسان ستّ قوى هي : الفاعل الرئيسي ، المخاصم ، المطلب ، المسند ، المسند إليه ، المعين .
(6) ر- بورناف ور.أوباي "عالم الرواية" ، ص 166 .
(7) م . ن ، ص 172 .

منزعها السنفوني ، فالرواية أصوات متعدّدة تحكي زمانها وتصوّر مكانها ، وهي في تصويرها للمكان والزّمان ، إنّما تنسج خيوط مأساتها تدريجيّا ، فإذا هي تفتضح ويزداد هذا الافتضاح ، إنّ عمليّة الرواية تحكي ذاتها . فرواية جبرا كما قلنا سابقا هي رواية للرواية . ومن ثمّ فإنّها رواية تمتلك أبطالا عديدين ، وهي شبكة من الرّموز التي تحدّد لنا مجموعة كبرى من الشّخصيّات . ولا غرو أن يؤكّد جبرا ذاته هذا الأمر : "عندما أريد أن أكتب رواية لا أوجد بطلا واحدا بل أخلق أبطالا ، فالبطل الواحد هو موضوعة رومنسيّة ، ومن صفات الرواية في القرن الماضي ، أبطالي مهمّون كلّهم . والعلاقات فيما بينهم هي الرّواية ، فالحالة الذّهنيّة التي وجدت في نفسي بشكل مّا أو بقوّة مّا نتيجة انفعالاتي وتجاربي الشخصية وأحلامي وكلّ ما يجعلني أحيا وأتعذّب وأفرح وأنتشي ... فالرّؤية التعدّديّة إذن هي الغاية الأساسيّة في محاولتي والتعدّديّة هي التي قد تعطي في النهاية الأمور التي أعالجها حقّ ، أنا لا أرى الأمور سوداء وبيضاء ، بل أراها بظلال وألوان لا تنتهي ... والتعدّد في الشخصيات هو أيضا تعدّد في جوانب الشخصيّة الواحدة ، وهناك إذن تعدّد مضروب في تعدّد . وحاصل هذا الضرب هو الرّواية التي أريد أن أكتبها"(1) .

إنّ روايات جبرا ثريّة بأبطالها بل لعلّنا لا نغالي إن قلنا إنّ جبرا يسعى إلى تصوير شامل للحياة ، فالرّواية عنده عمل متكامل تساهم أصوات عدّة فيه . فتبثّ أشجانها . وتصوّر لوعاتها . وتبكي واقعها . وتضحك من زمانها وتطرب لأفراحها بل إنّ جبرا يسعى من وراء هذا البناء السنفونيّ إلى خلق جوّ مشحون يمكّن من بلوغ الصراع إلى مداه ، فإذا شخوصه يتلون الأدوار صاخبين حينا ، صامتين حينا آخر ، مكبّلين أحيانا ، ومهتاجين أحيانا أخرى ، ديدنهم تصوير الحياة في تقلّباتها وتغيّرها المسرف .

وهذه القاعدة يحدّدها جبرا ذاته قائلا : "هناك قاعدة تكاد تكون بديهيّة في معظم الأدب الروائيّ منذ أقدم الأزمان هي : إنّ القصّة وليدة صراع بين أشخاص يجمعهم المؤلّف على صعيد واحد ليهيّئ المسرح لبروز هذا الصراع ... ويستثار هم

---

(1) جبرا "ينابيع الرؤيا" ص ص 132 - 133 .

الإنسل وفضوله ، عندما يرى أنّ ثمّة صراعا قد يتصاعد ويحتدم ويؤدّي إلى نتائج يصعب التكهّن بها . ولكن لنا أن نحدس بأنّها لن تخلو من العنف ، وقد يؤدّي إلى الموت ذروة كلّ صراع .

هذه صورة مبسّطة لعمليّة بنائيّة تتداخل فيها عناصر نفسيّة وفكريّة وحدثيّة ، بالإضافة إلى العنصر التركيبيّ في إعطاء الفضاء القصصي مداه الكامل"(1) .

إنّ دراسة الشّخصيات الرّوائيّة في أعمال جبرا تتطلّب منّا في البداية ، مسحا لكلّ الشخوص وتصنيفها وفق ما تتميّز به باعتبارها جوقة متكاملة لحياة الفرد العربي المعاصر. فنحن أمام تصوير سنفونيّ لواقع عربيّ متأزّم .وقد انطلق جبرا في تحديده لهذه الشخوص من فرضيّة أساسيّة يؤمن بها إيمانا مطلقا تتمثّل في اعتبار المثقّفين هم الطليعة (2) التي بفضلها يعرف المجتمع العربيّ قفزته النوعيّة نحو فرض الذّات وتأصيل الكيان ، تمّ المساهمة في الحضارة الإنسانيّة عطاء وأخذا لا أخذا أو استهلاكا فقط .

ولدراسة الشّخصيات في روايات جبرا ارتأينا أن نقسّمها إلى قسمين كبيرين :

القسم الأوّل وفيه ندرس الشخوص غير المثقّفة وهي تشمل :

- الشخوص الجماعيّة المسطّحة .
- شخوص أصحاب المهن والحرف .
- شخوص من عالم الحيوان والطيور والأسماك .
- شخوص الارستقراطيّة المنقرضة والبورجوازية الصاعدة .
- شخوص رجال الدين .
- شخوص من نظام الحكم .

أمّا القسم الثاني وهو المتعلّق بالشخصيات المثقّفة ثقافة موسوعيّة .

---

(1) جبرا ـ"الفن والحلم والفعل"ـص 112 .

(2) م. ن. ص ص 311 - 486 - 487 . انظر أيضا : الآداب ع 1 و 2 سنة 1983 ، ص 10 .

4 . الشخوص غير المثقّفة :

شخوص نمطيّة جماعيّة:

ونقصد بهم الشخوص التي تمثّل الخلفيّة الاجتماعيّة وهم "النّاس" و "حشود البشر" و "السوقة" و "أهل القرية" و "الرّجال والنّساء" و "عامّة الشعب" و "أبناء القرى" و "الأطفال" و "الجماهير" و "الرعاع" و "أشكال سوداء من البشر" في رواية "صراخ".وكذلك "البشر"و"الجمهور و "القتلة" و "السفلة" و "أهل الدّجل" و"الحضور"في رواية "الغرف" و "القرويات و "الرّجال والنساء" و "الأطفال" و"القاطنون في الحفر" في رواية "السّفينة" و"الأطفال" و"القرويّات" و"أولاد الحيّ" و"الصيّادون" و "الأمّة" و"المجتمع" و"العتاترة" و"النسوة" و "رجال البلدة و"الصبية" و "الجيران والأولاد" في رواية "البحث" وكلّ هؤلاء هم الصورة الخلفيّة للأحداث . فبهم تتشكّل المدينة ويتّضح طابعها . فهم المحيط اللازم لتكامل المدينة وتماسكها . وهم لا يسيّرون الأحداث وإنّما يسايرونها عن وعي بها أو غير وعي . إنّ هذه الشخوص النمطيّة الجماعيّة إطار للحكاية ، فيها وعبرها تتكوّن وتتتابع وتتوالد وتتكاثف دون أن يكون لها تأثير مباشر فيها. وضمن هذه الفئة يمكن إضافة "الخدم" : من خادمات قرويات وراع وطبّاخة وغلام في رواية "صراخ" والممرضات والنادل في رواية "الغرف" وكذلك الحمّالين في رواية "السّفينة" والخادم "فرات" والمربيّة والخادم "فاضل" والصانعة "أمّ رياض" والجاريّة وعبدلن الطبّاخ وخيريّة في رواية "البحث" .

وهؤلاء يمثّلون بصفة عامّة إطارا للأحداث في البيئات المنغلقة كالقصور أو الحقول المحيطة بالمنازل الكبيرة أو عاملين في السّفن ، وهم يتمتّعون بدور المشاهد - الرّائي المتابع للأحداث . وقلّما يتدخّلون في هذه الأعمال ، كما هو الحال لطبّاخة أمين وسميّة أو صفيّة خادمة آل ياسر أو الخادم فرات في بيت وليد مسعود . وضمن هذه الفئة ندرج ، مع بعض التجاوز،شخوصا منتسبة إلى عالم الانحراف : وهي المومسات والرّاقصات في "صراخ" وبائعات الهوى في"البحث".وهو عالم لا يخلو منه مجتمع من المجتمعات قديما وحديثا.وهذه الفئة وردت كما ذكرنا نمطيّة جماعيّة، وهي شخوص موجودة في أعمال جبرا الأخرى بصورة مكثفة خاصّة في رواية "صيّادون في شارع ضيّق" وروايته "عالم بلا خرائط" التي ألّفها معيّة الرّوائيّ عبدالرحمان منيف،

شخصيات أصحاب المهن والحرف :

لهذه الشخوص تأثير في المسار الرّوائيّ فهي تمثّل في العلاقة الجانب الآخر من المدينة،فهذه الشخصيات تعطي للمدينة نكهتها . فعملها يجمع بين النمط التقليديّ وقد يكون مبطّنا بضرب من التأثر بالمدينة الحديثة . وفي كلّ الحالات فإنّ المدينة العربيّة استقامت قديما بهذه الشخوص . وكان لهذه الفئة دورها في عمليّة "التحديث"الحضاريّ إذ هي تواكب - وإن ببطء - كلّ ما يكون معينا في تطوير العمل. ويمثّل هؤلاء في رواية "صراخ" : أخ الرّاوي وهو ميكانيكي هاجر إلى المدينة للعمل بها ، وقد التحقت به الأسرة بعد ذلك(1). أمّا في رواية "السفينة" فإنّ أبا فايز يمكن اعتباره ضمن هذه الفئة فهو يصهر الحديد ويذيبه ليستخلص منه الرّصاص،لبيعه . أمّا ابراهيم "أخو فايز" فهو نجّار . كذلك نجد في هذه الرّواية "ماسح الأحذية" و"بائع الكعك" و"الحجّار" و"الصبّاغ" . كما يمكن اعتبار العامل بشركة الحديد صاحب مهنة تماما كفايز الموظّف في دائرة حكوميّة . كما يدرج ضمن هؤلاء الملاّح نمر العجميّ الذي كان لوجوده على "السفينة" تأثير قويّ في محمود راشد . أمّا في رواية "البحث" فإنّ هذه الفئة كانت أكبر عددا حيث نجد عيسى ناصر وهو نجّار ومسعود الفرحان (عرنبجي) وأبا نزار المكلّف بمصابيح الإنارة وصانعي الصّدف . وقد اهتمّ جبرا بهذه الشخوص اهتماما خاصّا حيث وصفهم وصفا مدقّقا هدفه في ذلك تتبّع صورة المجتمع في تطوّره . وقد ركّز كما رأينا سابقا على مدينة القدس وقراها فحاول إعطاء صورة لمدينة طالما أحبّها وعشقها . إلاّ أنّ هذه الفئة لا نجد لها أثرا في رواية" الغرف"، فكأنّما هي رواية المدينة في حاضرها الليليّ حيث يستكين العمل اليدويّ ويزداد العمل الذهنيّ ويتكاثف .

شخوص من عالم الحيوان والطير والأسماك :

هي شخوص تمتلك طاقة خاصّة في تحديد مفاصل "النقر" أو الضرب على الأوتار الصاعقة . هي حالة من حالات النفس تتهاوى فيها الذّات : ذات البطل

(1) شخوص هذه الفئة تقترب من شخصيات عرفها الكاتب : يوسف ومراد من إخوة جبرا ولهما حضور في رواياته . أنظر : *البئر الأولى* ، ص 113 : تشابه كبير بين يوسف والميكانيكي .

وتلتجيء إلى الخارج تعبيرا عن الفراغ أو حدّة الصراع . إنّ هذه الشخوص هي الشخوص / الواقع حيث تتكاثف حركة الصّراع وتشتدّ ويكون الملجأ إلى تصوير الخارج في محاولة إلى ضبط منطلق جديد للمصير المأساوي .

تنقسم هذه الشخوص إلى حيوانات أليفة ؛ هي :"القطّ" و "الخرفان" و "الكلاب" في "صراخ" . و "البلبل" و "الكلاب" و "الجدي" في "البحث" . وأخرى غير أليفه . إلاّ أنّها تنقسم بدورها ، إلى حيوانات تعبّر ، في الغالب الأعمّ ، عن السّلام أو الطمأنينة أو الاستكانة وهي "الطيور" و "الإوزّ" و "النوارس" الّتي لا تخلو منها رواية من روايات جبرا . وأخرى تتّخذ شكلا يرهب النّفس وهي "بنات آوى" و "الجنادب والذباب" و "الثعالب" و "العناكب والجرذان" و "الدود" و "الغربان" و "الضّباع" و "الأسود" و "الأفاعي" . ويلتحق بهذه الشخوص كلاب ريفيّة قبيحة الوجه صارمة الملامح . وقد أولاها جبرا اهتمامه حيث تدخّلت هذه الشخوص في الفعل، فكانت تكاد تكون شخوصا معاكسة للبطل إلاّ أنّها في الأخير ، تأتمر بأوامر سيّدها فهي الحارس الأمين والعدوّ اللّدود للغريب .

إنّ هذه الشخوص ذات أبعاد رمزيّة فهي كما قلنا آنفا تحدّد مفصلا أو مقطعا روائيّا وتكون "ضربة" بداية لمقطع جديد . فـ "الخرفان" في رواية "صراخ" تحدّد واقع البطل فهو الصّبيّ المطالب برعاية الخرفان وتعهّدها. و" العصافير" في "الغرف الأخرى" هي الّتي تعبّر عن تغيّر آت في المسار الرّوائي .فمنذ البداية يسمع البطل طلقات ناريّة يتلوها هروب أسراب الطّيور، إلاّ أنّ هجوعها يعيد الأمور إلى نصابها إلى حين ، فإذا ما بعد هذه الحادثة ، هو حدث غريب غرابة الطلق الناريّ وغرابة حركة العصافير .

أمّا "النوارس" في "السّفينة" فهي الّتي تعطي هذه الرواية إيقاعها . ويمكن لمن يتّبع حركة النوارس أن يكتشف الخصائص السّنمويّة في هذا العمل . فالنوارس "ضربة" بداية لعمل جديد حاد صارم فويّ .

أمّا الدّود ، فهو من الشخوص الملازمة للدكتور فالح . فبها يصوّر الواقع ، كما يراه ، إنّها حقيقة العالم من منظوره ، فالدودة في هذا العالم سيّدة غير مرئيّة تنمو داخلنا بوعي منّا أو بغير وعي.

إنّ هذه الشّخوص تبدو لنا في روايات جبرا حاضرة غائبة ، فهي تنفجر أمام القارئ بوقعها الطريف معلنة عن بدايات جديدة وانطلاقات جديدة ، كما أنّها قد تكون "ضربة" نهاية لعمل مأساويّ . إنّها بصورة أدقّ ، إيقاع لا بدّ منه حتّى يتسنّى للعمل السّنفونيّ أن يأخذ مداه ويطوّر الحدث نحو تأزّم أقوى وصراع أشدّ . فهذه الشّخوص تصوّر في الأخير لحظات الهدوء الكبير ولحظات التّفجّر العظيم . فإذا الهدوء تعقبه الظّلال المأساويّة الفاجعة . وإذا التّفجّر يخلفه ضرب من الهدوء المعلن عن حتميّة الإغراق في جروح المآسي الّتي لا تندمل . ولئن عبّرت هذه الشّخوص عن الفرح الّذي قد يطغى على الأبطال ، إلاّ أنّها في الأخير تحدّد المأساة في أبشع صورها .

شخوص الارستقراطيّة المنقرضة والبورجوازية الصاعدة :

أ- الارستقراطيّة المنقرضة :

هذه الشخوص بنوعيها : ارستقراطيّة منقرضة وبورجوازية صاعدة لها حضور كبير في روايات جبرا . ولعلّ رواية "صراخ" هي الّتي أبانت هذه الشّخوص ، وأوضحت مدى فعلها في المجتمع المدنيّ العربيّ . وقد اتّضحت معالم الارستقراطيّة في رواية جبرا الأولى بصورة جليّة بل إنّ البطل نفسه حاول تأريخ أفعالها . وفعلا تجلت لنا ممثّلة في أسرة آل ياسر المتكوّنة من عنايت هانم وأختها ركزان . وهي أسرة أسّسها تاج الدّين ياسر ، وهي عريقة في التاريخ (1) . فقد كان لها مجد تليد بدأ ينقرض شيئا فشيئا . فجدّ عنايت الأوّل أسّس كليّة المدينة ، وعمّها كان شاعرا كما أنّ لهذه الأسرة مؤلّفة (2) وغانية اضطرّت إلى الهجرة إلى أوروبا خوفا من الفضائح (3) . ولهذه الأسرة شاعر هو "عزّالدّين ياسر" والكثير من شعـــــره ما زال جديرا بالقراءة ، وقد كان معروفا بصوته الرّخيم فيلحّن بعض قصائده ويغنّيها لذويه وصحبه المقرّبين دون غيرهم لأنّه رغم احترامه للموسيقى والموسيقيّين كان يخشى أن يعرف القرويون العائشون في ظلّه بغنائه فيمتنعون عن احترامه" (4) كلّ هذا دعــــا

(1) جبرا -"صراخ"- ص 71 .
(2) م. ن ص 59 .
(3) م. ن ص 60 .
(4) م. ن ص 25 .

عنايت إلى الاتّفاق مع البطل لكتابة تاريخ الأسرة . ففي ذلك خدمة للمدينة وتعريف بها ، وإبراز لعلاقة هذه الأسرة سواء بالفاطميين أو العثمانيين أو بنابوليون أو بمحمّد علي باشا (1) . إلاّ أنّ هذه الأسرة عرفت في المدّة الأخيرة تراجعا كبيرا ، بدأ أساسا منذ حرق غازي باشا (2) . وقد وصف الكاتب فيما كتب حول هذه العمليّة، وأورده في النصّ الروائيّ . يقول : "كانت تلك الحادثة نقطة التحوّل في تاريخهم بدأ عندها انحطاطهم من أسرة حاكمة شديدة البطش إلى مجرّد أسرة ثريّة تحاول مستيئسة إحياء مجدها القديم" . إنّ أسرة آل ياسر تجد سندها الكبير فيما تملك من جاه قديم وضياع متعدّدة . ولـمّا تزلزل سلطانها وانهارت قوّتها عند مقتل غازي باشا، حيث مثّل به تمثيلا شنيعا وأحرق حرقا وسط جموع منتقمة منه ، فإنّ الأسرة بدأت في الانحدار فساءت منها الأحوال . والغريب أنّ عمليّة حرق غازي باشا والتمثيل به تنصّ في مجملها ، وتوحي بمآل الأسرة عموما . فإن كان حرق غازي باشا كناية عن بداية الانحدار ونقصان النفوذ والسلطان ، فإنّ موت عنايت هانم وهي سليلة هذه الأسرة - واتّضح لأمين موتها في أواخر الرواية منذ ما يناهز الأسبوع - يمهّد لعمليّة انتقام ركزان من الماضي بحرق القصر وما فيه . هذا الانتقام الذي يدلّ على انتهاء فعليّ لهذه الارستقراطيّة . فكأنّ هذه الأسرة تسير إلى حتفها تدريجيّا . وهذا ما يتّضح في المشهد الأخير بين أمين وركزان حيث تقول له :"إنّي أريد أن أخلص من كلّ هذا الّذي حولي . وفي نفسي من ثورة الحياة ما يكفي لعشر نساء" (3) وهي تذهب إلى أبعد من ذلك حيث تقترح "تحطيم الماضي" (4) . وفعلا تحرق ركزان القصر وما فيه من أوراق تتعلّق بتاريخ الأسرة ، فدوّى انفجار شديد مع بزوغ أوّل خيط للشمس (5) . لقد ماتت عنايت التي كانت تدفع أمين إلى كتابة تاريخ الأسرة . وبقيت ركزان التي كانت تشمئزّ من الحديث عن هذا التاريخ ، بل إنّها كانت تسعى إلى الحياة سعيا خطيرا . وإن كانت عنايت ترى في تأصيل ذاتها ، فرضا لكيانـــــها ،

(1) جبرا - "صراخ" - ص 72 .

(2) م. ن ص 60 .

(3) م.ن. ص 74 .

(4) م. ن ص 75 .

(5) م. ن ص 91 .

فإنّ ركزلن على العكس من ذلك ، كانت ترى في تحرّرها من هذا التاريخ ، فرضا لذاتها المنحلّة . إنّ العلاقة بين الأختين "العانستين" (1) هي علاقة تنافر لا تخلو من احترام مفروض فرضا . فعنايت هي الكبرى ، وهي التي تتحكّم ، في غالب الأحيان ، لكنّ ركزلن كثيرا ما تركب رأسها ، فتفعل ما تشتهي وتأتي من الأمور ما تهوى فتتّخذ العشّاق ولا تنطفيء لها نار (2) وتتقبّل عنايت أعمال ركزلن بضرب من الانسجام المقام قصرا . يقول أمين : "فاعتادت عليها وتقبّلتها دون تعليق فكانت ركزلن بين الحين والآخر تملأ قصر آل ياسر بضجيج حفلة من حفلاتها المشهورة يشترك فيها غالبا مغنّون وراقصات شبه عاريات لتسلية المدعوّين ... فتنزعج عنايت لصوتها وتنزل إلى السرداب - إذا كان الوقت صيفا - حيث تراكمت غنائم الماضي أو تصعدُ إلى غرفة نومها أو تنصرف إلى مخطوطات العائلة ومعظمها قد تعفّن ، وقد اكتشفت أنّها في مثل تلك السّاعات تأخذ معها زجاجة من الكونياك تترفّه بها في وحدتهـــا" (3) .

إنّ عنايت تهرب من مواجهة الواقع ، في حين تسعى ركزلن إلى الحياة سعيا ، ويسترعي الانتباه في هذه الفقرة التعليق الذي أورده أمين في صورة اكتشاف : "أخذ عنايت لزجاجة كونياك" معها ، فكأنّها في تلك اللحظات تسعى إلى ضرب من التطهّر وفق المنظور المسيحي . وهذا الأمر نجده بكثرة في هذه الرواية فكلّ الشخوص تقريبا تجد في النار تحرّرا من القيود وفرضا للذات . فعنايت تجد في "الكونياك" نوعا من التعويض ، فتسعى إلى النسيان : نسيان الواقع المتردّي وهو واقع تفرضه ركزلن عليها فرضا .

إنّ حيويّة ركزلن وانطلاقها مع الحياة تجعلها النّقيض بالنسبة إلى أختها عنايت ، وكذلك بالنسبة إلى سميّة زوجة أمين التي غادرته ذات ليله ممطرة (4) وهي

(1) جبرا -"صراخ"- ص 61 .
(2) م. ن ص 62 .
(3) م. ن ص 63 .
(4) م. ن ص 52 .

- نعني ركزان - تسعى بكلّ قوّة وتشفّ إلى "اقتناص" (1) أمين فتقترح عليه الزواج (2) وبالتّالي الزّواج بثروتها بعد قتل الماضي حتّى لا يعيقها في حياتها الجديدة (3) .

إنّ هذه الفئة الارستقراطيّة قد مرّت بمراحل ثلاث هي أطوار تتّفق - مع بعض التجاوز - والنظرة الخلدونيّة للتاريخ . فقد عرفت بداياتها تطوّرا شديدا جعل منها قوّة بالغة الخطورة . ثمّ بلغت أوجها مع "غازي باشا" . ولمّا أحرق بدأ طورها الأخير ، وهو طور الانحطاط ، ثم كان الاضمحلال على يدي عنايت بموتها وركزان بحرقها للماضي . ولعلّ ، في هذه المرحلة الأخيرة ، سيتولّد ، عن هذه الفئة نمط جديد، لم يحدّده المؤلّف وإنّما ترك للقارئ تصوّره في شخصيّة ركزان الثائرة والّتي انطلقت بسيّارتها في المجهول ، كناية عن موت حقبة تاريخيّة انتهى دورها في مجال الفـــعل .

إنّ هذه الارستقراطيّة تأخذ في رواية "صراخ" صوتا خاصّا بها ، رغم أنّ البطل هو السارد ذاته للأحداث إلاّ أنّ البناء الروائيّ الذي حلّلنا أهمّ خصوصيّاته أوضح لنا صبغته السنفونيّة حيث تتكاثر الأصوات وتتعدّد بل إنّ البطل نفسه يترك لـ"الآخر" إمكانيّة التّعبير عن نفسه بنفسه ... فإن روى أمين قصّته مع سميّة أو قصّته مع أسرة آل ياسر ، فإنّه يورد الأصوات مستقلّة عنه تعبّر عمّا في دواخلها . إلاّ أنّنا نلاحظ انخفاض أصوات هذه الفئة في الرّوايات اللاحقة . ففي رواية "السّفينة" تمثّل أسرة غضبان بن خيّون الارستقراطيّة العراقيّة وما عصام سلمان ولمى كاظم عبد الغني إلاّ السلالة التي تعطينا مسار هذه الأسرة الارستقراطيّة التي امتلكت الأرض. وكان غضبان بن خيّون عنوانا لعنفوان هذه الأسرة وجبروتها (4). وعرفت هذه الأسرة انحلالها بعد أن انقسمت وتفرّعت وقطن بعضها بغداد حيث أثرى . وبقي البعض الآخر يواصل انهياره الحتميّ ، بل إنّ الصراع بين هذين الطرفين يحكي ماتعرفه البلاد من تطوّر وتأزّم يصل حدّ الصّراع،فقد قتل والدُ عصام عمّ لمى (جواد الحمادي)

---

(1) جبرا ـ"صراخ"ـ ص 74 .
(2) م.ن. ص 75 .
(3) م. ن. ص 76 .
(4) جبرا ـ"السّفينة"ـ ص 166 .

وأصبح هاربا وبطلا خرافيّا (1) .

إنّ هذه الأسرة هي صورة جليّة لارستقراطيّة بدأ نجمها يأفل . وإن أفرزت نواة بورجوازيّة صاعدة سنحلّلها في إبّانها . وحركة انهيار هذه الفئة تشابه بعض الشّبه انقراض أسرة آل ياسر في "صراخ" . إلاّ أنّ انقراض هذه الأسرة كان عنيفا حيث قامت ركزان بتمرّد داخليّ حسمت الموقف وأدّت إلى الانهيار الكلّي . أمّا انهيار أسرة غضبان بن خيّون فقد كان انهيارا طبيعيّا تدريجيّا .

إنّ اهتمام جبرا بهذه الفئة في روايتيه "صراخ" و "السّفينة" له دلالته ، ففي روايتيه اللاحقتين : "البحث" ، و "الغرف الأخرى" نلاحظ سقوط هذه الفئة وغيابها . فلم يشر المؤلّف إليها . ولم يورد من يتكلّم بلسانها . ولا غرابة في ذلك ، ففي انعدام الشّيء يصبح بطبيعته لاغيا . فوليد مسعود يعيش في "العراق" بعيدا عن فلسطين إلاّ أنّه مهموم بأرضه الّتي تركها غصبا عنه ، ومن ثمّ كان أنّ صمّم على العودة فاختفى بطريقة من الطرق . وبالتّالي فإنّ تصويره لفئة الارستقراطيّة لم يكن ممكنا . ولم يتمكّن جبرا من ذلك إلاّ عندما صوّر فلسطين قبيل الاحتلال . ونعني بذلك وصفه لهذه الفئة في روايته "صراخ" الّتي ألّفها كما بيّنا سابقا سنة 1946 باللّغة الانكليزيّة ثمّ ترجمها ونشرها باللّغة العربيّة سنة 1955. كما أنّ المؤلّف لم يتعرّض لهذه الفئة بالوصف والتحليل في رواية "الغرف الأخرى" . ولا غرو في ذلك فإنّ هذه الرّواية هي رواية الفلسطينيّ التّائه الباحث عن ذاته المشطورة ، ومن ثمّ فإنّ الفئات الّتي يمكن تصويرها تتّخذ شكل الذّات المنصهرة مع غيرها لا العكس .ولذلك فإنّ جبرا أسقط الحديث عن هذه الفئة إسقاطا تامّا . وكذلك فعل مع البورجوازيّة الصاعدة فلم يصوّرها التصوير التّام بل إنّه لم يشر إليها في "الغرف الأخرى" وفي "البحث" (2) . وعلى العكس من ذلك فإنّ هذه الفئة وجدت حظّها في روايته الأولى "صراخ" وكذلك في رواية "السّفينة" . فكيف صوّر جبرا هذه الفئة ؟

---

(1) جبرا "السّفينة" ص 169 .

(2) نقتصر تحليلنا هنا على "أصحاب المال" من غير المتقمص . ونطلق عليهم اسم البورجوازيّة تجاوزا .

لقد اهتمّ جبرا بالأسر الارستقراطيّة المنقرضة في "صراخ" بصفة مدقّقة وفي "السّفينة" بصورة جزئيّة . وكذلك فعل الأمر نفسه مع البورجوارية الصّاعدة . فقد برزت هذه الفئة في الرواية الأولى معاكسة تماما لحركة الارستقراطيّة المنقرضة . فإن كانت حركة الارستقراطيّة تتدرّج إلى الانهيار والموت ، فإنّ حركة فئة البورجوازيّة أو ما يمكن أن يسمّى بالبورجوازية الحديثة العهد بالغنى قد قامت ، بعكس ذلك تماما ، إذ انطلقت تفرض ذاتها على المجتمع المدنيّ وترسي قيمها تدريجيّا وبخطى ثابتة .

ب : فئة البورجوازيّة الصاعدة :

تتمثّل في طبقة الأثرياء وأغنياء المدينة ، وأبرز ممثّل لهم هو "سليمان شنوب". وقد وصفه الكاتب وصفا مدقّقا . فهو "رجل بدين يلبس نظّارات حوافها قرنيّة غليظة تضخّم عينيه الصّغيرتين النقّاذتين" وهو "أصلع الشّعر" . إنّ سليمان شنوب هو صورة مثلى لمن عرف الرفاهة والغنى بعد الكدّ والجدّ والتعب . فقد كان تاجرا صغيرا سرعان ما نمى رأسماله فأصبح صاحب مؤسّسة لإنتاج الصابون ومشتقّاته (1) فكثرت فروع مخازنه . إنّ نموّ رأسمال هذه التجارة زاد في ثروته فابتنى قصرا واشترى العمارات والبناءات الضخمة . وستبقى هذه الشخصية جامدة في آرائها وأفكارها وقيمها . فهو نهم للمال ، باحث عن الثروة بشتّى السبل والأشكال ، وله ميل دفين إلى الجاه والسيادة . وهو في ذلك يشبه زوجته الّتي كانت تؤمن بالفوارق الاجتماعية إيمانا مطلقا . وقد وصفها الراوي بالطول واكتنار الوجه(2) كما أنّها سليطة اللسان ، شديدة المراس ، ويتّضح ذلك ، إبّان قدوم أمين لخطبة سميّة ، فيلتقي بأبيها . وتصل الأمّ من الخارج محمّلة بالمشتريات . ولمّا تعلم الأمر تهين الخطيب . فقد "تجاهلت يمناه الممدودة" وخاطبته قائلة : "اسمع يا سيّد أمين لا ضرورة لتضييع الوقت لن نسمح لك بتحطيم مستقبل ابنتنا" . وأضافت "لن نرضى على زواجكما مطلقا ولا فائدة من اللفّ والدوران" . إنّ أمّ سميّة تمثّل الحاضر

(1) جبرا ـ "صراخ" ـ ص 8 .
(2) م.ن. ص 15 .

أمام أمين ، فإن كان الآب لا رأي له في هذا المضمار ، ويبدو ذلك في تهرّبه من الإجابة على السؤال إيجابا أم سلبا ، فإنّ الأمّ كانت سيّئة السلوك معه . فتبجّحت أمامه وأهانته ملاحظة ضعة حسبه ونسبه . قالت تخاطب ابنتها مؤنّبة : "... ألمثل هذه السّاعة ربّيناك ، وأنفقنا على تعليمك وتهذيبك ؟ لكي تأتي إلينا بمثل هذا الرجل الذي لا يعرف أحد حسبه ونسبه إلى بيت أبيك وتصرّي على الزواج منه ما الذي سيقوله الناس عنّا ؟" (1) .

إنّ الأمّ تنطلق ، في سلوكها من مبادئ تؤمن بها وتسعى إلى غرسها في ابنتها . وهي مبادئ طبقة حديثة العهد بالثروة ، لذلك فالأمّ تسعى إلى ترسيخ نمطيّة حياتيّة معيّنة فهي تتشبّه بالأغنياء ، وتحاول تقليدهم في كلّ شيء . يقول أمين متحدّثا عن الآب والأمّ : "جعلا يقلّدان الأثرياء الملاكين في نمط المعيشة" (2) . وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المبادئ أو القيم التي اكتسبتها هذه الفئة ، لا عن دراية أو معرفة ، وإنّما جاءت نتيجة تجربة في جمع الثروة وامتلاك المال . إنّ والدا سميّة "لم يقرآ كتابا واحدا في حياتهما الشغول ..." (3) .

إنّ الرّصيد الثقافيّ مفقود عند هذه الفئة وإن بدت تستهلك ما ينتجه الرسّامون ومحترفو الفنون . وما ذلك إلاّ تشبّها وتطلّعا . فالرّسوم التي وصفها أمين،إبّان زيارته لقصر سليمان شنوب ، تنمّ عن فقدان للذوق كبير (4) .

ووسط هذه البيئة نجد أمّ سميّة مسكونة بأحلام كبيرة . يقول الرّاوي : "كانت أمّها - وهي تفخر بابنتها البادية الجمال وحسن القد - تحلم بأمير زوجا لابنتها- لا برجل لم يسمع باسمه أحد له خطورته في المدينة" (5) . لقد اتّضح الآن سبب ثورة أمّ سميّة على أمين في بداية الرواية ، لقد انكشف لها الواقع المرّ ، وفق تصوّرها ، فقد أحبت ابنتها رجلا لا قيمة له ، ولا مال له ، ولا جاه ولا إمارة عنوان السلطة والحكم . ومن ثمّ فإنّ إهانته واردة وممكنة الحدوث . ولمّا كانت هذه القيـــم

---

(1) جبرا، صراخ، ص 16 .
(2) م. ن. ص 44 .
(3) م. ن. ص 45 .
(4) م. ن. ص 16 - 17 .
(5) م. ن. ص 45 .

والمبادئ غير أصيلة ؛ فإنّ الأمّ سرعان ما وجدت نفسها تعترف بالأمر الواقع . يقول أمين بعد أن تزوّج سميّة :"لشدّ ما دهشنا حين قدم والداها لزيارتنا ذات مساء ، وفي الصباح تسلّمنا منهما "بيانو" احتلّ مكانا كبيرا في غرفة جلوسنا ومعه رسالة موجهة إلى "ولدينا المحبوبين". إنّ هذا الإهداء يذكرنا حتما بالمشهد الّذي طردت فيه أمّ سميّة أمين ، فإن كان "البيانو" في البداية يرمز إلى الترويح عن النّفس عندما عزفت عليه سميّة ، فإنّ البيانو - الهديّة هو اعتراف من الوالدين بالواقع المعيش . وبالتّالي اعتراف بانتماء أمين إلى هذه الفئة أو قبوله ضمنها . ويتّضح ذلك أكثر عندما عادا مرّة ثانية "بعد يومين" ليحوّلا إحدى الدّور الّتي يملكانها باسم سميّة ، وبذلك يتحوّل "إيجارها السّنوي إلينا"(1) .

إنّ هذه الفئة ترتكز بالخصوص على جمع المال ومنعه ، والأخذ بما تقدّمه الحضارة الحديثة من آليات وأدوات قصد الترفيه من ناحية وتنمية الثروة من ناحية أخرى . وهي ذات أبعاد تحرريّة تترك للنشىء حريّة التصرّف . فسميّة متحررة في علاقتها بأمين . وهي فئة تسعى إلى السؤدد بشتّى السبل وتحتقر الآخرين بالقدر الّذي تحترم فيه أهل الجاه والمال والسلطة .

إنّ هذه الفئة تسعى إلى فرض ذاتها وقد مكّنها جبرا في رواية "صراخ" من أن تبرز للعيان ضمن صوت بطله أمين فعبّرت عمّا تختزنه من رؤى وقيم بطريقة واضحة جليّة تصل حدّ الفجاجة أحيانا .

وبرزت هذه الفئة في رواية "السّفينة" بصورة محتشمة . ذلك أنّ التاجر شوكت أبا سمرة ذكر عرضا ، فهو موجود في "السّفينة" لا يتدخّل في الأحداث . وإنّما هو علامة من علامات الحياة الّتي يسعى جبرا إلى إنارة كافة زواياها . إلاّ أنّه يصوّره تصويرا مدقّقا ، يقول "نزلت إلى قمرتي مبكّرا بعد العشاء وكان شريكي فيها تاجرا من دمشق ساحر اللهجة . لم يكن كثير الكلام ، ولكنّه إذا تكلّم أحسست بأنّك تجاه مواضيع الحياة غرّ ، فخّ إذا قست نفسك به إنّه يعرف لا ثمن كلّ شيء فحسب ، بل كيف وأين ومتى يجب أن يستعمل ، تكلّم عن الصّابون (يحيلنا مباشرة إلى سليمان شنوب) وعن العطور وعن النايلون . أمّا أنا فلم أقدر إلاّ على الكلام المبهم عن إعجابي

---

(1) جبرا."صراخ".ص 46 .

بجبائن دمّر والجامع الأمويّ و "البوظة" في سوق الحميديّة . وضحك التاجر لأنّه هجر أكل البوظة في سوق الحميديّة منذ أن كان طالبا في التجهيز" (1) .

إنّ شوكت تاجر يسافر من أجل أعمال لم يوضّحها الرّاوي ، ولكنّ الأكيد أنّه يتاجر. ففي كلّ رحلة صفقة في الأفق بصدد الإعداد . إلاّ أنّ الطريف أنّ هذا التاجر ، في علاقته القصيرة مع عصام بدا لطيفا كريما . فهو - وقد نزل في نابولي - ترك لعصام "مجمعا" شاميا من الفواكه السكريّة اللذيذة مع ورقة كتب عليها : إلى الأخ السيد الفاضل عصام السلمان ذكرى سفرتنا معا في صيف جميل" (2) .

إنّ شوكت مثال للتاجر المطمئن ، فهو مرتاح البال... يعرف أنّ أعماله من بيع وشراء تدرّ عليه الأرباح على الأرباح . وبالتّالي فهو يمضي وقته في استرخاء ونوم ويسافر طلبا لربح مؤكّد لا غبار عليه . فتعامله مع الشركات الأجنبيّة مربح غاية الرّبح فهي صفقات غير محدّدة القيمة إلاّ أنّ هذا التّاجر يعترف بالصّداقة والأخوّة . ولا شكّ أنّ هذه الأريحيّة مخالفة لسليمان شنوب الّذي بدا لنا من خلال تعامله مع أمين سمّاع صارما حادّا "مسخا" نذلا ، فقد قيما كانت سائدة واتّصف بقيم أخرى نتيجة تشبّهه بالارستقراطيّة والأثرياء فأصبح المال لديه هو القيمة الوحيدة ولا يعادله إلاّ الجاه أو السلطة .

إنّ بروز هذه الفئة في "السفينة" كان محتشما ، وقد أكّد ذلك تصوير جبرا لشوكت أبي سمره ، إلاّ أنّ الروائيّ لم يكتف بذلك بل صوّر لنا جيلا فلسطينيّا يمكن أن يعتبر ضمن البورجوارية الصاعدة - تجاوزا - فـ"أبو وديع" و "وديع" ذاته ، مع شركائه خالد فهد وابراهيم عيسى وفخري صالح كلّهم شخوص ينتمون إلى هذه الفئة إلاّ أنّ "وديع" وشركاءه يعتورهم همّ الانبتات ، يقول وديع معترفا : "أكاد أقول إنّني رجل أعمال رغما عن أنفي ، أورثت التجارة عن أبي ، دون أن أكون مهيّأ لها . ومع ذلك ، فإنّ عندي عملا طنّانا ، مكتبي التّجاريّ في الكويت ناجح (وأكاد أحسد نفسي ، والدّهر قلّب !) لقد نجحت شركتي هناك أكثر ممّا كنت أتصوّر النجاح ممكنا . منذ أواســـط

(1) جبرا ، السّفينة ، ص 14 .
(2) م. ن. ، ص 200 .

الحمسينات ، وللشركة فرع مهمّ في بيروت"(1) . ويستأنف موضّحا : "أضعت أرضي في القدس واكتسبت مكتبا للاستيراد في الكويت ! نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفيي بالبيع والشّراء ! وبعد أن ماتت نعيمة في مخاضها وجاء ابني ميتا ، لم أتزوّج مرّة أخرى ..." (2) .

إنّ وديع مارس التّجارة ممارسة وراثة ، فقد قدّر له أن يكون متاجرا إسوة بأبيه . وهنا نلاحظ أنّ هذه "البورجوارية" كما هو الحال في الأسر الارستقراطيّة تؤمن بأهميّة الوراثة إلاّ أنّ "وديع" يتميّز بإحساسه الشّديد بالمفارقة : ربح في التّجارة وخسارة في الأرض،وهو ما دفعه إلى التفكير في العودة ، بل إنّه حوّل بعض أمواله إلى القدس في انتظار الرّحيل إليها .

إنّ هذه البورجوازية الّتي نبتت في غير تربتها تعاني الانبتات كما قلنا آنفا، بل إنّها تحنّ إلى العودة إلى الفلاحة يقول وديع : "الأرض الّتي اشتريتها في مرتفع وراء كروم حلحول أفضل من ألف امرأة . سأزرعها بيدي . سأهجر بغاء التّجارة . سأزرع الكروم وأشجار الصنوبر والبندورة والتّفاح ، سأحفر آبارا ارتوازيّة ، هذه العشرون ألف دينار الّتي جمعتها ، ستكفي لأنّ أمدّ لي جذرا في أرضي من جديد ..." (3) .

إنّ هذه الفئة تحسّ بالحاجة الماسّة إلى مكان صلب يحقّق لها ذاتها ويمكّنها من الانتشاء والانفتاح الكبير . إنّه الحسن العميق المتفجّر. ومن ثمّ تتجلّى هذه الفئة بالخوف من المستقبل ، بل إنّ مستقبلها مصوّر في ذلك الزواج الأوّل الّذي لم يكن مخصبا (زواج وديع من نعيمة ، فموتها ، وموت الإبن) .

إنّ هذه الفئة هي "بورجوارية" تؤمن في قرارة ذاتها بأنّها عرضيّة ، وأنّها لا تتميّز بالديمومة ، وبالتّالي لا تسعى إلاّ إلى الأرض المغتصبة أوّلا . فإن كان همّ سليمان شبوب "الاستغناء" والجمع والمنع ، فإنّ همّ وديع هو الرّجوع إلى الأرض ، إلى التربة إلى الجذور .

---

(1) جبرا ."السّفينة". ص 43 .
(2) م. ن. ص 44 .
(3) م.ن. ص 45 .

إنّ البورجوازيّة الصاعدة التي حاول جبرا أن يتابع خطواتها هي بورجوازية تجاريّة، نعني إنّها تمتهن التجارة باعتبارها موردا لجمع المال وتنميته . وهي في ذلك تخالف البورجوازية الأوروبيّة التي قاومت وتمكّنت - بفضل الثّورة الصّناعيّة - أن تخلق مناخا جديدا، استحوذت به على الحكم تدريجيّا، بل إنّها وجدت نفسها مضطرّة في فترة لاحقة من القيام بحملاتها الاستعمارية . وهي حملات لم تنقطع منذ أواسط القرن الماضي . بل إنّها لم تنته في فلسطين إلى الآن . ولا غرو عندئذ أن نجد جبرا يشير إلى الجيش البريطاني والجماعات اليهوديّة المسلّحة والثّوار العرب والجيش العربي . وهو ما سنعرج عليه عند حديثنا عن "نظام الحكم" .

وقد جعل جبرا هذه الشّخوص ترد معبّرة عمّا يجيش في دواخلها وإن احتواها سرد البطل ذاته أحيانا، ذلك أنّ السّارد يترك للرأي الآخر حرية النموّ والانفتاح ضمن خطابه هو، دون أن يغمطه حقّه في البروز والظّهور . وهو ما مكّن جبرا من أن يصوّر عالم المدينة تصويرا شاملا . وكلّ هذه الخصائص ليست إلاّ اتّباعا للحركة السنفونيّة ذات المقاطع المتعدّدة والأصوات المتنوّعة .

- رجال الدّين :

يشدّ المجتمع، إلى بعضه البعض ليصبح كالبنيان المرصوص، عقائدُ ورؤى يمكن كشفها عبر تحليلنا لشخصيات فتح لها الرّواة قنوات للتعبير، عمّا يخالج الدواخل، ويدور بالخواطر . بل إنّ بعضهم كان له الأثر البليغ في المجتمع . ولا تخلو روايات جبرا عموما من كلمات دالّة على هذا المنزع الدّيني، وإن اختلفت من رواية إلى أخرى حدّة وقوّة .

ففي رواية "صراخ" نجد شخصيّة طريفة تمثّل الرؤية الدّينيّة هي شخصية أبي أمين . وقد مكّن الرّاوي هذه الشخصيّة من أن تفعل فعلها، وتعبّر عن دواخلها بكلّ حرّية وطلاقة . فكان صوته صوتا آخر ينضاف إلى صوت البطل، وهو صوت - وفق المنظور السنفونيّ - يأخذ طابع التحرّر، فلا يتدخّل البطل فيه ولا يعبّر له رؤيته . ولا أدلّ على ذلك من إيراد البطل لكلام الأب حرفيّا . يقول الأب مخاطبا ابنه : "اصغ يا أمين إلى كلمة الله تجد الدنيا عامرة بالأفراح"(1). إنّ الإيمان بالله هو إيمان بحكمة اللـــــه

(1) جبرا-"صراخ"- ص 37 .

مبدع الكون ، ومسبّب وحدته . وهذا الإيمان هو الّذي يجعل الفرد يسعد ، لا بالاطمئنان فقط ، وإنّما يجد لذّة في العيش . وإذا الدّنيا عرس أزليّ لا ينى عن نشوة صاحبه وانتشائه . ولا غرو أن يكون هذا الأب كما يقول الرّاوي : "إنّ أبي - وهو بستاني الدير في القرية لم يستعمل كلمة الضجر قطّ ، ولعلّه لم يعرف بوجودها" (1) إنّنا نستشفّ من حديث أمين عن أبيه أنّ الوالد مفعم بمأثورات الدّين المسيحيّ والقيم الروحيّة ، فهو لا يعرف "الضجر" . هذا الداء العاصف بالعصر الفاقد للروحانيات ، بل إنّ هذا الأب - وفق تصوير أمين له - مؤمن بوحدة الوجود ، وتكامل عناصر الكون ، واتّحادها . يقول أمين مصوّرا والده : "لقد كان جزءا من الفصول : الربيع بأزهاره وأغانيه ، والصّيف بحصاده وشهواته ، والخريف بزيتونه وأعراسه ، والشّتاء بزمهريره وتوقّعاته" . وصورة الأب هذه هي صورة غالبيّة أهل القرية ، فإن كان الأب رجل دين متصوّفا ، فإنّ أهل القرية لهم نفس المعالم : لكنّ الأب هو الّذي يقوم باكرا كي يوقظ الكاهن للصلاة في الخامسة ، ويستمع الأب إلى الصلاة بانتباه شديد حتّى أمست كلمة "روح" شيء حقيقيّ ، "لا كلمة مجرّدة غامضة ، فيؤمن بعالم آخر ونعيم سماويّ لا يدركه عقل البشر" (2) . إن إيمان الأب لا يتطرّق إليه الشكّ ، فهو إيمان صادق لا يعتوره الشك ولا تدنّسه الرّيبة .

إنّ الكاتب في روايته هذه أعطى بعض الصور عن هذا الدين وبعض القصص كتلك التي رواها الأب (3) لابنه وهي قصص مضمّخة بالقيم حول الصّداقة والخلان. كما صوّر الرّاوي مشاهد الدفن وصلاة الراهب على الميّت مبيّنا شعوره وإحساسه ورؤاه،وهي أحاسيس وعواطف علقت بذهنه منذ الطفولة (4) إنّ هذه الصّور هي، في الحقيقة،إبراز لبعض الطّقوس الدينيّة التي تقام في هذه المناسبات. إلاّ أنّنا نلاحظ غياب تصوير للصلاة في المساجد أو لكلّ ما يتّصل بالدين الإسلامي من قريب أو بعيد.

إنّ حضور أهل الدين يدلّ على اهتمام جبرا بتصوير عالم المدينة في "القدس"، حيث تعرف الأديان خطوبها بما فيها الدين المسيحيّ. وإذا علمنا أنّ جبرا نشأ

(1) جبرا "صراخ" _ ص 36 .
(2) م. ن. ص 37 .
(3) م. ن. ص 83 .
(4) م. ن. ص 67 .

في بيئة مسيحيّة فإنّه - بلا شكّ - وهو يصوّر مرحلة من مراحل طفولته ، يعود إلى تلك البيئة ليستلهم منها صوره ومضامينه . لذلك نلاحظ غياب تصوير المظاهر الدينيّة لأهل الإسلام في روايات جبرا . بل إنّ الكاتب يعمد في روايته "البحث" إلى جعل بطله المختفي مثالا للمسيح المتواري . فوليد مسعود ، هو عبر سيرته ليس إلاّ مسيحا اختفى عائدا إلى فلسطين أو اختفى مقتولا ومنتقما منه ، ولعلّ الله رفعه حسب الرواية الإسلاميّة . وقد اتّبع الكاتب مراحل حياة البطل ،فإذا هو "بتذكّر النسّاك في كهف بعيد" (1) ليكتشف أنّ استلهام تجربة الاعتكاف من أجل سلك يطلب فلا يدرك ، فاشلة . وقد وصف وليد التجربة من البداية إلى النهاية كما أشار إليها شخوص آخرون "عيسى النّاصر" (2) وتتعمّق هذه التجربة عند وليد عندما يرسل إلى إيطاليا "لكي يدرس اللاهوت" (3) .

إنّ شخصيّة وليد ، في هذا السّياق ، تتّفق والمنظور الفلسفي الّذي يرى أنّ الإنسان في طفولته ، ميّال إلى "الماورائيات" منقاد إليها مؤمن بها . وفعلا فإنّ وليد بهذه التجربة الأصيلة أراد أن يتنسّك إسوة بما وعاه من أمثلة ، حدّثه عنها رجال الدين، فإذا بهذه التجربة تفشل فشلا ذريعا . لقد أراد وليد أن يحمل معه بعض النقائق إلى العذراء إلاّ أنّ صديقه سليمان يمنعه وهو يقول : "أتريد أن تأخذها إلى العذراء وهي الّتي أهملتنا ولم تشفع لنا عند الله ليرسل إلينا ولو رغيفا من الخبز؟ أي !! لن أقبل !" (4) .

إنّ شخصيّة وليد من خلال هذه التجربة تدلّ على عمق الهوّة بين المعتقد الحقيقيّ والفعل . فكأنّ الصبّي يخلط بين الأخبار وواقعه اليومي أو لعلّه كان يودّ أن يكون التطابق تامّا بين الواقع والمتخيّل . ورغم ذلك فإنّ "وليد" يرسل إلى إيطاليا ليتعلّم اللاهوت وهي تجربة وليد الشّاب لا وليد الطفل . والشّباب مرحلة أخرى لها دلالاتها ، وهي مرحلة يشتدّ فيها الوعي ويستشري ،ويقوى الإيمان شدّة إلاّ أنّه قد ينهدّ

(1) جبرا-"البحث"- ص 111 . وردت هذه التجربة أيضا في "البئر الأولى" ص ص 151 - 156 .

(2) م. ن. ص 103 .

(3) م. ن. ص 102 .

(4) م. ن. ص 133 .

بحكم نوعيّة التجربة المعيشة . وهو ما يكشفه وليد في إيطاليا مهد السلطه البابوية ومعقل الدّين المسيحيّ . وتأتي هذه التجربة أيضا على لسان وليد دانه في الفصل المعنون : "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته" (1) . وهي تجربة تكمل التجربة السابقة . فإن أراد وليد ممارسة التعبّد والنسك في الوادي على طريقة أخبار الأنبياء والقديسين والنسّاك في صغره (2) فإنّه أصبح وهو يدرس اللاهوت يزاوج بين مطالب جسده من ناحية وتعاليم الدّين من ناحية ثانية . كما أمسى يقارن بين الواقع المعيش والحقيقة المثلى التي كان يودّ أن يكون عليها العالم وفق تجربة المسيح ذاته الّذي جاء لتخليص البشريّة من الخطيئة الأولى . إلاّ أنّ هذه التجربة أفضت بدورها إلى الفشل ولم يستطع وليد أن ينسجم والعالم المحيط . فتجربة الزلزال الّذي دكّ فلسطين سنة 1927 (3) وهو ، بعد ، طفل ، وإفك الشيخ سالم (4) ووصف الفقر المنتشر وثورة الأهالي (5) ، ثمّ معركته مع الطفل نصري يوم عيد الفصح (6) ، إضافة إلى تجربة النسك في وادي الجمل ، جعلت البطل ينظر إلى العالم نظرة مغايرة ، جديدة . يقول متحدّثا عن رحلته إلى إيطاليا : "لمّا أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في دير سانتا ماريا دولوروزا في ميلانو ، حسبت أنّني سأجد هناك المنطق الّذي سيبرّر حلميّ الذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بوادي الجمل ، وإذا بي أكتشف أنّ ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم ، لا لتغييره ، أردت تغيير الأعماق، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسان بشرا جديدا، وإذا كلّ ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح ، وردم الأعماق" (7) . لقد تفطّن وليد إلى حقيقة الواقع . وهي حقيقة مرّة إذ لا تسعى إلى تجديد هذا الواقـــع

---

(1) جبرا : "البحث" ، ص 175 .
(2) انظر قصص والد جبرا في " البئر الأولى : قصة الناسك مالك وصديقه ابراهيم ، ص ص 103 - 111 .
(3) ورد ذكر هذا الزلزال في "البئر الأولى" دون أن يطيل جبرا في الحديث عنه مكتفيا بما ورد في رواية "البحث" - انظر "البئر الأولى" ، ص 88 .
(4) م. ن. ص 180 .
(5) م. ن. ص 184 .
(6) م. ن. ص 185 .
(7) م.ن. ص 187 .

بتغييره تغييرا عميقا جذريا . وقد ازداد وليد يقينا بهذه الرؤية بفضل مطالعاته ، فإذ به يرى في الدير سجنا لا بدّ من الانعتاق منه . يعترف وليد : "تلك كانت إحدى لحظات الحسم في حياتي، قرّرت هجر الدير نهائيّا ، مهما جابهتني مصاعب العيش ومراراته في بلد غريب ، دفع إلى حرب لم يخلق لها ، قررت الهرب إلى الدّنيا". وقد جاء هذا الموقف ردّ فعل عمّا قاله رئيس الدير الأب براماتني : "أتعلم ، أيّها المفكّر أنّك تكفر بنعمة من آواك في دير إيطاليّ ، بعد أن كنت تتسكّع جائعا في قرية فلسطينيـــّة" (1) .

إنّ هروب وليد من الدّير جاء استجابة لنداء الدّنيا والجسد وتوقا إلى الفعل (2) . وعندئذ حلّت تجربة الحسّ . فكانت أشدّ إثارة وأقوى حضورا .

إنّ رواية "البحث" هي ، في الحقيقة ، بحث عن وجوه متعدّدة وأقنعة كثيرة لبطل إشكاليّ . ولعلّ أوّل وجه من وجوه هذا البطل هو هذا الصّوت الدينيّ ، المشوب بنظرة ماورائيّة تشبّع بها "خميس" - وهو ذلك الطفل الّذي ثار ، فأثار الآخرين ، بل إنّه ثار على ذاته ، فغيّر اسمه إلى وليد ، وقد وجد جبرا في هذا البطل صوتا يحمل في ثناياه أصواتا ، فإذا هو جوقة متناسقة الأشجان متداخلة الألحان . وهو في ذلك يحاكي العمل السنفونيّ الّذي يرتكز على تشابك الأصوات وتقاطع الأنغام .

إنّ الشّخوص الدينيّة في روايتي "صراخ" و "البحث" نالت حظّها ، فهي مكوّن اجتماعي يكاد لا يخلو منه مجتمع إنسانيّ . إلاّ أنّ الدارس يلاحظ غياب الدين الإسلاميّ عن أجواء جبرا الروائيّة كما يسترعي انتباه القارئ تغيّر نوعيّ في موقف هذه الشخوص ، فإن كان والد أمين في "صراخ" مؤمنا ، صادق اللهجة ، لم يعرف الشكّ ولم يعش تجربة التمرّد على الموروث ، فإنّ "وليد" - على العكس منه - وجد نفسه ، وقد بلغ الرّشد ينور ، إذ تفطّن إلى ما لحق الدّين من شوائب تهدف أساسا إلى استحواذ سياسيّ للبعض من أجل التحكّم في البعض الآخر .

إنّ هذه الشخوص الدينيّة جاءت أيضا تحمل خاصيّة أخرى ، فأغلب هذه الشخوص فلسطينيّة بل إنّ "أبا أمين" أو "وليد" كانا من مدينة "القدس" . وهو مـــــا

(1) جبرا-"البحث"-ص 188 .

(2) م.ن. ص 169 .

ينسحب على وديع وصديقه فايز الشخصيّتين المتمثّلتين للدين في رواية "السّفينة" .
وقد اقتصرت تجربتها على مرحلة الطفولة . لكن آثار هذه التجربة بقيت عالقة في الأذهان . بل إنّها وسمت حياتهما بذلك الإيمان العميق بالمسيح مخلّص البشريّة . وقد تحدّث وديع عن ذلك عند مروق السّفينة من مضيق كورينت،فإذا هو يستعيد طقوس القدّاس في احتفالات عيد الميلاد . يقول :"...أهكذا يكون الدّخول إلى الجنّة ؟ الرّطوبة ، المنعة ، السقوف الشاهقة العتيقة والتراتيل البيزنطيّة من أجواق حناجرها تصدح كأبواق القيامة ، الامتداد ، العلوّ ، الفراغ ، الظّلام الأشعّة الراعشة تتلوّى خلالها سحب البخور ، ويخالط الرّائحة الطيّبة عبق من دخان شموع - مئات الشموع ، والرهبان بلحيهم المربّعة وشعورهم المسترسلة تتهادى على أكتافهم المسربلة بمآزر فضيّة وذهبيّة ... [...] وأنا وفايز ننحشر بين الجموع لأنّ للميلاد الجديد ، كالقيامة بعد الموت معاني تشدّنا لهذا الليل الماطر المفرور ، لهذه الأناشيد الكورسيّة القديمة ، لهذه الأرض التي تُحت صخرها مغاور وصوامع وجوامع ، معلنه ديمومة المدينة عبر الحقب الطوال . لعلّ في باطن الصخر نارا ترفض أن تخمد ، كما في البعض منّا . فهنالك نار قد تهبط على الواحد منّا منذ الصغر ، فلا تترك آثارا كجروح المسيح في اليدين والـقـدمـيـن ، ولكنّها تحطّ في القلب لتبقى مضطربة فيه إلى الأبد، كما في باطن الصخر" (1) .

إنّ تشبّع وديع وصديقه فايز بالتجربة الدينيّة له آثاره البالغة في سيرتهما، فإذا فايز يرى نفسه يوحنّا المعمدان (2) ، فكان يرسمه مقلّدا الرسّام الايطالي بوبيشلي (3) بل إنّ "وديع" أصبح يرى فيه النّاسك الّذي عاش على الكفاف ، وقدّم نفسه ضحيّة لخلاص فلسطين من أيدي الأعداء اليهود .

---

(1) جبرا ."السفينه".ص ص 52 - 53 .

(2) هو من اسماء يسوع المسيح ، ورد في القرآن باسم يحيى ، بشّر بمجيء المسيح فسمّيّ "السابق" ، قطع هيرودس انتيباس ، وهو ملك من ملوك اليهود [4 ق م - 39م] رأسه سنة31م .وهيرودس هو الذى حاكم السيّد المسيح . انظر : Le Petit Robert - 2 - p 849 -

(3) جبرا ."السّفينه". ص 56 .

إنّ تجربة وديع وفايز الدّينيّة علّمتهما حبّ الصّحر باعتباره رمزا لفلسطين الأعماق أرض الأنبياء الطاهرة ، ولذلك تعنّى كلّ منهما بالصّحر . فإذا الصّحر يمسي رمزا بينهما لهيامهما اللامتناهي بالأرض .

إنّ شخصيّة وديع وكذلك شخصيّة فايز صوتان ضمن أصوات عدّة أو أوجه عدّة يمتلكها الكاتب . فهما وترلن يعملان ضمن منظومة واحدة تتميّز بطابعها السنفوني الذي يسعى جبرا إلى إيجاده في رواياته . فما من رواية إلاّ تشمل عناصر متداخلة حينا، متناسقة حينا آخر ، متباعدة أحيانا . فإذا العمل الرّوائيّ نسيج لخيوط تنطلق من بداية مّا وتتّبع مسارات متباعدة حينا ، متقاربة أحيانا ، لترسو في الأخير في تناسق عجيب وتكامل غريب . ولعلّه في ذلك يحكي الحياة ذاتها في تداخل أحداثها وتشـابكهـا .

إنّ الشخوص الدينيّة في روايات جبرا الثلاثة :"صراخ" و"البحث" و "السّفينة" جاءت لكي تعطينا نسيجا فنيّا رائقا لخاصيّة من خاصيّات المدينة العربية في الشّرق . إلاّ أنّ رواية جبرا : "الغرف الأخرى" جاءت خالية من الشخوص الدينيّة خلوّا تامّا . ولعلّ مردّ ذلك أنّها رواية حاضر الحال ومستقبله الذي يحكي اللّحظة إبّان مرورها .وهي لحظة القصّ ذاتها إضافة إلى ما اتّسم به البطل من فقدان كلّيّ للذاكرة . فإذا هو يعيش أحلام الواقع لا الواقع ذاته . وإذا هو يعايش كوابيس الغربة التي أقرّتها نواميس الحياة الفلسطينيّة المعاصرة حيث أمسى الفلسطينيّ غريبا ، حيثما حلّ ،غريبا حيثما أقام،غريبا حيثما اتّجه.إنّ وصف "التيه" و"الضياع": التيه عن الوطن، والضّياع عن الأرض يجعل الإنسان يفقد تلك الرؤى والعقائد والنّظريات ويمسي يعيش لحظته لا غير.إنّها المرحلة الّتي تغيب فيها الشّمس ، فإذا الإنسان وسط جوّ رماديّ غير محدّد المعالم . إنّه الزّمن الخرافيّ الذي لم يعد للدين فيه قول، إنّها تجربة العبث وقد استطرب الذّات ذواتا متنافرة متصارعة يصعب التكهّن بمصيرها النّهائيّ .وهذه بدورها مرحلة تتّسق مع البناء السّنفونيّ . فإنّ البطل ، وإن انتفى عنه الميل الدّينيّ ، إلاّ أنّه يقرّ بفقدانه للهويّة ، ومن ثمّ كثرت هويّاته وتعدّدت ، فكثرت الأصوات التي حملها واحتزنها .فإذا هو الواحد المتعدّد .

إنّ الدّارس لهذه الشّخوص الدّينيّة في آثار جبرا الرّوائيّة - وحتّى القصصيّة الأخرى - يلاحظ عمق تجربتها الدّينية وهي تجربة مسيحيّة . شخوصها فلسطينيون من القدس . وهم شخوص مترابطة أواصرهم داخل كلّ عمل روائيّ على حدّه ، ومترابطة أواصرهم أيضا عبر الأعمال متتابعة . فأمين سمّاع - وهو صورة من أبيه المؤمن - متشبّع بآرائه وتعاليمه ، يلتقي مع تجربة وديع وفايز ، كما تلتقي هذه التجربة مع تجربة وليد مسعود . وإن لم يتعمّق أمين في التجربة واكتفى بوصفها فقط ، فإنّ كلاّ من وديع وفايز زاداها عمقا وترسيخا في حين جاءت تجربة وليد تصهر كلّ التّجارب السابقة وتضيف إليها ذلك التمرّد على دراسة اللاهوت الّذي لم يكن يتّفق والواقع المعيش . فأراد وليد اختبار الحياة ذاتها لعلّه يكتشف دقائقها وحقائقها. وكلّ هذه التجارب تتّفق والمنزع السنفونيّ ، فإذا الرّوايات ذاتها من حيث شخوصها الدينيّة تتآلف لتكوّن بدورها سمفونيّة متناسقة تتجاوب فيها الأصداء وتتتابع فيها الأصوات معلنة خلق عالم سنفونيّ السمّة ، هو صنو للحياة ذاتها ، صنو للمدينة المقدّسة بصفة خاصة والمدينة العربية بصفة عامّة ، في ليالي أعيادها المتنوّعـــة .

<u>شخصيات النظـــام :</u>

إنّ شخصيات جبرا الرّوائيّة تكوّن فيما بينها مجتمعا بحاله ، وفي هذا المضمار كان لنظام الحكم - على سفافيته ونعومنه وعيابه - شخصيات تمثّله أحسن تمثيل . وهي شخوص بثّها المؤلّف من أجل إعطاء صورة تامّة لمجتمع بدأ يلج التمدّن الحديث بتؤده وبطء شديدين . وهو مجتمع ما زال في غالبيته مجتمعا أقطاعيّا بسيطا . بل إنّ رواية جبرا الأولى تكاد لا توضّح لنا أو هي لا تكشف بيسر عن نظامه السياسيّ،وإنّما تعطينا فكرة باهتة عن واقع مدهش حقّا .

إنّ السّلط الرّسميّة معدومة أو تكاد ،أمّا السلط التنفيذيّة فهي ممثّله -بعجاله- في شخصية" الشّرطيّ" الّذي قابله أمين عند عودته من الجبل . يقول : "وفي الطريق، قابلني شرطيّ يحمل بندقيّة وأوقفني ليرى بطاقة هويّتي ، وإذا هو صديق قدم كنت قضيت معه مـــرّة عطلـــة على الجبـــل . كان الإعياء بادبا على وجهــه ، وقــد فقـــد

حيويّته المعهـــودة" (1) .

إنّ "الشرطيّ" هو الشخصيّة الثانية الّتي يلتقي بها أمين وهو عائد من الحقل، وقد جاء بعد الفتاة الّتي دعت البطل إلى مشاهدة اصبعها . فـ"الشرطيّ" خاصيّة من خصائص المدينة ، وكأنّه معلم من معالمها ، فلا مدينة بدون شرطة ، لكن واجب هذا الشرطيّ الحامل للبندقيّة ، تمثّل في معرفة هويّة أمين.فهو/إذن/حارس المدينة عليه أن يعرف الداخل والخارج . وصوّر أمين هذا الشرطيّ ، وهو برم قلق إلى درجة أنّه لم يستطع تلبية دعوته لشرب قهوة معه خاصة أنّ جولته الليليّة لم تحن نهايتها .

إنّ النظام هنا ، صارم أو هو يتراءى كذلك ، ولعلّه نظام يقام على القشور من الأمور لا على لبابها ، فإن سأل الشرطيّ البطل عن هويّته ، فلأنّه يريد تسجيّة الوقت فهو - بلا شكّ - كثيرا ما يتغافل عن الواجب . وما عدا هذا المقطع ، فإنّنا لا نجد ما يدلّ على مفهوم السلطة والحكم . كما نلاحظ فقدانا تامّا لأواصر النظام ومرتكزاته . فكأنّ مجتمع هذه المدينة يعيش لحظات هدوء تسبق العاصفة . إلاّ أنّنـــا نـقـرّ أنّ هــذه البداية بوصف جولة الشرطيّ إنّما تحيل مباشرة إلى ما يجدّ على الساحة الفلسطينيّة من أحداث خاصّة إبّان الاحتلال الصهيوني سنة 1948 وقرار التقسيم الذي شرّع الوجود الإسرائيليّ في فلسطين . وإذا علمنا أنّ زمن كتابة هذه الرّواية ، قد سبق هذا الحدث ، فإنّ هذا التصوير يعدّ فريدا ، إذ يصوّر فلسطين في مرحلة غيابها عن الفعل التاريخيّ ، فالمجتمع راكد ، صامت لعلّه إلى السبات أقرب . وهذا ما يتّضح إذا قارنّا بين شخوص النظام في هذه الرّواية والرّوايات الأخرى . فإن رمز "الشرطيّ" إلى النظام في "صراخ" ، فإنّ الشخوص الممثّلة لنظام الحكم في "السفينة" متعدّدة متكاثرة. ويمكن تقسيمها إلى مجموعتين :

1 - شخوص النظام في مواجهة المواطن .

2 - شخوص المقاومة في مواجهة الغزو الخارجيّ .

1 - <u>شخوص النظام في مواجهة المواطن</u> :

" نمر العجميّ"شخصية تظهر في سياق الحديث عن هيجان محمود راشد : إنّه شخصيّة تمثّل فئة من النّاس ، هي ما عبّر عنه البعض "بكلاب" النظام وحرّاسه وهي

---

(1) جبرا-"صراخ"- ص 5 .

تقوم بعمليّات التعذيب لجعل السّجين يعترف مهما كلّفه الأمر . وقد جاء وصف هيجلي محمود ضمن صوت وديع عسّاف الّذي سرد الواقعة ، إلاّ أنّه في سرده ذاك جعل صوت محمود يتّضح ويتحدّد ، بل إنّه وفق المنظور الذي اختطّه جبرا جعله يعبّر بصوته ذاته آخذا حرّيته كاملة ليساهم في الجوقة الجماعيّة (1) .يسرد وديع عسّاف الحادثة واصفا، يقول : "محمود الراشد بلا نظارته يحيط به نفر من ملاّحي وخدم السّفينة [هكذا ؟] وهو في حالة جزمت بأنّها جنون . لقد جحظت حدقتاه لحدّ الرّعب، وتضخّمت شفتاه السّوداوان والزّبد على جانبي فمه أبيض يلتمع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربية بصوته الغليظ : "أقول لكم إنّه هو ، يا عالم ، هو الكلب بن الكلب نمر العجمي . والله إنّه هو : انظروا ، انظروا ، هنا ، هذه الندبة الطّويلة على صدري ، هذا الخطّ الطويل على بطني" .ويواصل : "امسكوه ، دخيلكم أين هرب الكلب نمر العجمي يا وديع شهرين كاملين ، ستّين يوما ، عذّبني ، بالكرباج ، وعلّقني بالمروحة وحبسني في المرحاض ، سقاني بولي ، أما رأيته ؟ في ثياب ملاّح يونانيّ ! الكلب ، حتّى هنا جاء يتجسّس عليّ امسكوه ، سأقتله. اشهدوا يا ناس . سأقتله" (2).

إنّ شخصيّة محمود راشد من ناحية وشخصية نمر العجمي الحقيقي ونقصد الشخصيّة التي قامت بعمليّة التعذيب ممارسة وفعلا على محمود راشد ، من ناحية أخرى ، يمثّلان طرفي الصراع في المجتمع العربي . فمحمود مفعول فيه العذاب ونمر العجمي يفعل فيه الأفاعيل . وهذا عينة ممّا يقع ، وممّا صوّره الرّوائيون العرب بإطناب وتركيز (3) . ولا غرو في ذلك فهذا الصراع هو نتيجة ما يختمر في المجتمعات العربيّة من أزمات يلجأ فيها الحكم عادة إلى الإيقافات ، ثمّ التعذيب ، وقد يصل حدّ النفي أو قتل المناوئين لسياسته ، المخالفين لخططه وشرعنه . وسواء كان نمر العجميّ الحقيقيّ هو المعني بالأمر أو هو ملاّح يونانيّ يشابه تمام الشبه نمر العجمي ، فإنّ المقصود بالتأكيد ، هو إعطاء صورة عن الواقع العربيّ . فمحمـــود وإن

---

(1) لم يكتشف غالب هلسا هذه الخاصيّة في روايات جبرا فتحامل عليه في مقاله : "إلى أين تتجه سفينة جبرا؟" في مجلة"الثقافة"ع 10، سنة1977، ص ص 84-114.

(2) جبرا ـ"السّفينة"ـ ص 140 .

(3) انظر مؤلفات عبد الرحمان منيف وعبد الرحمان مجيد الربيعي وصنع الله ابراهيم الروائيّة مثلا .

هاج وماج ، ولئن صرخ وصوّت ولئن عبّر عمّا يعانيه "الثوري" في الوطن ، فإنّه في الأخير ، يقرّ بالمصير الذي يعيشه المجتمع في طور من أطوار وعيه، حيث يشتدّ فيه الصّراع بين السلطة من ناحية ، وبعض المناوئين الثائرين من ناحية ثانية .

2 - شخوص المقاومة في مجابهة الغزو الخارجيّ :

تتمثّل أصوات المقاومة في شخصيتي فايز ووديع بصفة خاصّة ورجال المقاومة والجيش العربيّ بصفة عامّة. ويقابل هذه الشخوص رجال آخرون يمثّلون المحتلّ البريطاني والجماعات اليهوديّة التي بدأت تتسرّب إلى فلسطين من أجل إحكام السيطرة عليها واحتلالها (1). وقد أورد وديع حادثة المقاومة عبر سرده ، واصفا استماتة المدائيين أمام تخطيط بريطانيّ لتمكين اليهود من السيطرة على البلاد :"في أوائل أيار عام 1948 كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود، لم يكن الجيش البريطاني قد غادرها ولكن كان قد ترك الأمر للعرب واليهود متظاهرا بالحياد "التام"[..] وكان المفهوم أنّ الجيش [البريطاني] سينسحب يوم 15 أيار ويسلّم المعسكر بالكثير ممّا فيه للمجاهدين العرب[..] لكنّنا فوجئنا بحركات الجيش البريطاني في الصّباح الباكر من اليوم الرابع عشر من أيار[..] وفي الحال أدركنا أنّ ثمّة أمرا مريبا: فالجيش ينسحب، ويسلّم المدينة الجديدة لليهود خطوة خطوة تحت حمايته، وشعرنا على حين غرّة بالزّحف اليهوديّ من كلّ اتّجاه يملأ الفراغ الذي يتركه الانكليز في أعقابهم"(2)

إنّ حركة الجيش البريطاني هذه تفسّر عمليّة توطيد الدولة الإسرائيليّة لكيانها . فبعد أن أوجدت المجموعات اليهوديّة لنفسها بعض الأماكن التي استغلّتها فلاحيّا (3) ، حوّلتها مع مرور الزّمن ثكنات للتدريب والحراسة وتدريجيّا كان انسحاب

---

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 64 .

(2) م.ن. ص ص 64 - 66 .

(3) التسرّب اليهوديّ إلى فلسطين بدأ منذ القرن الماضي، فبعد أن أصدر السلطان عبد الحميد فرمانه الهاميوني في 18 / 1 / 1856 حصل أدولف كريمه "رئيس منظمة الأليانس" على فرمان السلطان بمنح هذه المنظمة أرضا مساحتها "2600" دنم قرب يافا وفق عقد إيجار لمدّة 99 سنة لإنشاء مدرسة زراعيّة ، كما منحت أدموندو نسلند أرضا لإنشاء مدرسة "مكفة اسرائيل" 1870 وبدأ اليهود في نفس السنة تكوين قوّة مسلّحة لحماية مستعمراتهم تحت اسم "هاشومير" وهم "الحرّاس للمستعمرات الزراعيّة ..." انظر : محمد عبد الحافظ القيسي-"وعد بلفور في ظل التوسّع الاستعماري" ، ص 31.

الجيش البريطاني بخطّة محكمه وفي فترة وجيزة ، ومكّنت هذه العناصر من التحكّم في بعض المدن والطرق الرئيسيّه خاصّه في ظلّ غياب أيّ تنسيق عام أو تخطيط قوي للقوات العربيّة . إلاّ أنّ بعض جيوب هذا الجيش أوجدت بعض المقاومه،ولعلّ أبرز مثل على ذلك دور كلّ من فايز ووديع . وقد أورد وديع قصّة إيقاعهما ببعض جنود الاحتلال. وضمن هذا السياق جاء صوت فايز باعتباره صوتا مستقلاّ وبطلا فاعلا في الأحداث . بل إنّ هذا الصوت يعلو ليمسي صوتا صارخا مصوّرا الواقع المعيش ، الواقع الداميّ . وهذا ليس إلاّ انفتاحا لصوت وديع الّذي مكّن صديقه من أن يعبّر ويصرخ : قال فايز : "هذه هي أخيرا" .

- ماذ تقصد ؟

- مجابهة القتل" (1)

ولـمّا أصبب تساءل : "ما الّذي حدث؟" (2) . إنّ هذا السؤال هو الّذي سيردّده كلّ فدائيّ . وهو السؤال الّذي يطلقه مرولن وليد في رواية "البحث" . ولا غرابة في ذلك ففي هذا السؤال تحديد للمسار .

إنّ موت فايز وهو الفلسطينيّ الّذي أحبّ القدس وتماهى مع صخرها ، هو موت العاشق الّذي يجد لذّة في موته من أجل إسعاد الآخرين . وهو في ذلك يدفع الآخر إلى التفكير في معنى التّضحيّة . وهو ما سيسعى إليه وديع الّذي تضاف هذه التجربة ، إلى تجربته الوجوديّة الدينيّة الّتي عرفها في صغره ، فإذا هو "يصمخلّ" حبّا في الأرض وعندئذ يقسم على العودة : "عندما وضعته (فايز) عن ظهري لأستريح أقسمت أنّني سأعود ، بشكل مّا ، غازيا ، أو متلصّصا ، أو قاتلا ، سأعود ، حتّى ولو قتيلا ، على صخرة" (3) .

إنّ صوت فايز هو صوت الشهيد الذي يجد في التربه برودة أخاده ، وفي الصخر دفئا وحرارة ، وهو صوت أراده الرّاوي ومن ورائه الكاتب ، معمّقا للمأساة ، مدلجا في الفاجعة .ولا شكّ أنّ هذه الطريقه تهدف إلى الرّدّ على أصحاب الرأي القائل

---

(1) جبرا :"السّفينة". ص 69 .

(2) م. ن. ص 70 .

(3) م. ن. ص 75 .

بأنّ أهل فلسطين تخلوا عن بلادهم، فأمست أرضا بلا شعب . فموت فايز واستشهاده إثبات للعكس . وما قسم وديع وحرصه على العودة التي أمست ديدنه إلاّ دليل آخر عمّا يحمله الفلسطيني التائه من همّ وحبّ للأرض، فهو - إن هرب من الطغيان والجبروت - فلكي يعود قويّا، قادرا على الصراع . ولهذا السبب أوجد الكاتب شخوص المقاومين في رواياته بكثافة، فإذا هي أصوات تختبر الحياة وتمتحنها، بل تصرع الموت وتصطرع معه . فهي أصوات تساهم مساهمة فعّالة في العمل السّنفوني الحاكي للحياة في تغيّرها وحركيّتها المدهشة .

إنّ الشخوص الدالّة على نظام الحكم في رواية "السفينة" تصوّر لنا الحياة في فلسطين . فالنّظام أو السلطة المحليّة مفقودة تماما . وإنّما هناك أفراد يقاومون ببسالة مخطّطا أعدته الحكومة البريطانيّة مع الجماعات الصهيونيّة . في حين برزت بوادر قوّة جديدة كانت منعدمة بالنسبة إلى الرّواية الأولى . وستتّضح هذه القوّة للعيان وتبرز في رواية "البحث" .

إنّ شخوص نظام الحكم في رواية "البحث" تكوّن، بدورها، جوقة خاصّة متنوّعة أصواتها متداخلة، متقاربة، متباعدة ترتفع لتعبّر عن آرائها وميولها، ولتنتظم في النسيج السنفونيّ . إنّها أنغام ترتفع عبر أصوات الرواة لتبلغ رسائلها ومقاصدها بكلّ حريّة وطلاقة . إلاّ أنّ هذه الأنغام - مقارنة بالروايتين السابقتين - ازدادت حدّتها وتضاعفت قدرتها . ومن ثمّ اتّضح الصّراع الكبير بين شخوص المقاومين وجيش الاحتلال، فعلاوة على ذكر الجنرال الانكليزي (1) والجيوش الاستعماريّة والجنديّ الانكليزيّ (2) ومبجر شابير وشيمون (3)، وإضافة إلى مقاومة مسعود الفرحان للأتراك فإنّنا نجد حديثا عن القائد المصريّ الذي أبى الانسحاب وصمّم على المجابهة فاستشهد (4) .

وبين هاتين القوّتين: قوّة الاحتلال وجبهة الدفاع والفداء، أعطى الرّاوي صورة صادقة عن حدّة الصّراع، ضمن فصلين كاملين أوّلهما مرتبط بوليد مسعود ذاته يحمل

(1) جبرا . "البحث". ص 93 .
(2) م. ن. ص 242 .
(3) م. ن. ص 247 .
(4) م. ن. ص 106 .

عسولي :"وليديحترق أمطارانتجدّد" (1) وبابيهما يروي قصّة استشهاد مروان (2) .

إنّ شخصيّة وليد تأخذ ، هنا ، بعدا آخر بانتمائه إلى المقاومة . فهو فلسطينيّ - شبّ في القدس ، ودرس اللاهوت بايطاليا (روما) ، إلاّ أنّه اكتشف أنّ مسيح العرب ليس إلاّ أداة لتثبيت العالم . ومن تمّ تغيّر وليد وخرج إلى الحياة لممارسة فعله . وهذا التغيّر دفع البطل إلى العودة إلى أرض الوطن والدّفاع عنه ، انتقاما وتواصلا مع دفاع بدأه أبوه . فكأنّه يتمّ عملا مُناطا بعهدته ، إلاّ أنّ عمل الآب لم يكن مخطّطا . إنّها ثورة على الأتراك هي إلى التمرّد أقرب . أمّا وليد فقد جاء عمله نتيجة تخطيط وتنسيق . يقول : "أنا وبشير وطهبوب أخذنا الجندي الانكليزي إلى غرفة قرب "نقطة" البوليس المجاورة ، وجرّدناه من زيّه الخاكي ، لكيما [كذا] أتنكّر فيه، ولم يقاوم ، وبعد ساعات قليلة انتهينا من العمليّة وسمعت الدويّ القاصف المجلجل الزاعق ، وتصوّرت كلّ شيء" (3) .

لقد نفّذ وليد هذه العمليّة في سنة 1948 . وهو يتذكّرها وقد قبض عليه بعد عشرين سنة لمّا عاد لزيارة زوجته ريمة المريضة في بيت لحم . وقد وصف وليد كيفيّة القبض عليه . وأطنب في وصف التعذيب ، وكأنّه يتمّ المشهد الذي صوّر في "السّفينة" مع محمود راشد . يقول وليد متذكّرا التجربة : " [...] اسمك ، عمرك ، عنوانك ، أبوك ، أمّك وصدمة اللكمة على عينيك تعميك للحظتين ضربني صبري بالحجر على وجهي لأنّني كسبت منه خمس بيضات ملوّنات يوم العيد الكبير (4) ، ولكنّه ضربني وهرب . هنا لا يهربون ، يضربونك ، ويقفون على رأسك ، لأنّ يديك مقيّدتان ، وسعيك مقيّد . ما علاقتك بفتح ؟ أنت هاجرت إلى بغداد ، أقمت في الخليج، في بيروت ماذا تعمل في بيت لحم ؟ من رأيت في الخليل ؟ في بيت ساحور ؟ في نابلس ؟ في رام الله؟ في البيرة ؟ لم أر أحدا سوى زوجتي. زوجتك جثّة واهنة، أبدا ، كانت الزنزانة الرطبة لا تتّسع لقامتي وقوفا [...]" (5) .

---

(1) جبرا."البحث".ص 239 .

(2) م. ن.، ص 295 .

(3) م. ن.، ص 242 .

(4) "العيد الكبير" هنا يعني عيد الفصح لا عيد الاضحى الاسلامي ، وهو ما يتّفق مع ما أشرناه سابقا ، انظر : "البحث" ، ص 185 : قصّة وليد مع الطفل صبري .

(5) جبرا."البحث" ، ص ص 244 - 245 .

إنّ صوت وليد هنا يتّخذ شكل المرآة التي تعكس ظلال الآخرين وأصواتهم ، بل إنّ "الآخر" يأخذ حيّزا واضحا ، فالسؤال أو الأسئلة الموجّهة إلى وليد يصوغها الرّاوي ذاته إنّما هي صورة لأصوات الآخرين وأسئلتهم . فإذا المتحدّث هو طرف في الصراع ، ونقصد شرطة النظام في فلسطين وهم يوجّهون السؤال تلو السؤال ، بل إنّ وليدا يورد أيضا أجوبتهم ، وهي أجوبة صادرة عن الساهرين على النظام في اسرائيل . إنّها دولة اسرائيل التي تعتمد القهر والتعذيب لتؤمّن "أمنها" بقتل الآخر والتنكيل به . ويقع وليد في قبضتهم ، فيستمرّ التحقيق معه ويقدّم له "محمود كاملة - واسمه يذكّرنا حتما بمحمود راشد في رواية "السّفينة" - إلاّ أنّ البطل يصمد ولا يعترف،وبذلك يتمكّن من الولادة من جديد . فيُبعَد . يقول وليد معترفا : "خرجت غانما الحياة بأجمعها من جديد أنشق الهواء البارد ، ما أطيبه ! ما ألذه ! خرجت طفلا تجاه الحياة . أتعكّز جسديّا - ألملم أوصالي بعضها إلى بعض ، وأمّا ذهنيّا ، وأمّا نفسيّا ، فأركض في فيافي الأرض كالفهود ، كالغزلان" .

إنّ تجربة وليد للسّجن والتعذيب وتجربته للصبر والمكابدة والصراع بعنف والإيمان بقوّة ورباطة جأش ، جعلته يكتشف أنّ داخل الأرض المحتلّة هو الأجيج والسّعير. إلاّ أنّه أجيج وسعير لا ينثني عن التّوقف ، وهو أجيج لا تحدّه الأرض المحتلّة ، فهو ممتدّ من الخليج إلي المحيط يقول :"من الخليج إلى المحيط سمعت صراخا ، وسمعت بكاء ، وسمعت أصوات العصيّ والخراطيم البلاستيكيّة ، والمخبرون يملأون [كذا!] العواصم والقصبات ، يملأون القرى والسّفوح ورجال بملابس مدنيّة ، أنيقة يروحون ويجيئون في سيّاراتهم كألف مكوك في ألف نول ، يسوقون إلى مراكز الظلام أناسا بالعشرات ، بالمئات ، يصبغون بهم في ساحات الأروقة والزنازين ، يرتفع في الليل والنّهار صوت السؤال والإنكار والاعتراف - صوت المطاط ، يهوي على عري الجسد ، لتتراكم التّهم والأكاذيب في الأضابير ، وتمتلئ الأفواه بالدّم" (1) .

لقد أوقف "وليد" عديد المرّات وكان ، كلّما ألمّت حادثة ، من بين الموقوفين ، رغم أنّه استقرّ في بغداد . فـ"فلسطينيّته الفلسطينيّ أمست مدعاة -في نظر البعض-

(1) جبرا :"البحث"- ص 249 .

إلى التوجّس منه (1) .

إنّ تجربة وليد في المقاومة هي امتداد لنضال وديع وفايز ، وهي تجربة كانت نتيجة إيمان داخليّ بضرورة الفعل . ولذلك سعى البطل وطمح إلى استمراريّة وتواصل . فكان مروان وليد ثمّ وصال رؤوف صوتين حاملين لمشعل الثورة . وقد أورد السّارد الدكتور جواد حسني قصّة استشهاد مروان عند اقتحامه "لأمّ العين" رفقة صحبه الفدائيين (2) . وفي هذه العمليّة برز التخطيط الدّقيق والعمل المتكامل، وهو ما يعاكس ما قام به وديع وفايز في رواية "السّفينة" . فإن كانت عمليّة "أم العين" جريئة دقيقة ، فإنّ انتقام فايز وردّ فعل وديع كانا عملا ذاتيا غير مترابط الأواصر ولا منبثق عن فعل متكامل ينمّ عن تخطيط مسبّق . أمّا ما سعت إليه وصال رؤوف في الانتماء إلى عناصر المقاومة في بيروت (3) فهو يدلّ على استشراء الوعي في صلب المجتمع العربيّ الذي بدأ يفهم لحظته التاريخيّة .

إنّ شخوص نظام الحكم في رواية "البحث" هي أصوات متعدّدة داخل منظومة متكاملة ، هي جوقة تتداخل فيها الأنغام وتتصارع . وهذه الشخوص تعبّر عمّا يعتور دواخلها من أهواء ، وما يصطرع في أعماقها من آراء ، وما يتلاطم في أغوارها من ميول . وقد وجدت هذه الأصوات في النّسيج السنفوني طريقا لإبلاغ رسالتها .

إنّ شخوص النّظام في روايات "صراخ" و" السفينة" و "البحث" تعبّر عن الواقع الفلسطيني في الأرض المحتلّة ، فإن كانت الرواية الأولى صورة لفقدان النظام ورجاله عدا رمز من رموزه هو "الشرطيّ" ، فإنّ رواية "السّفينة" أعطت للنظام حضوره بفضل شخوص متعدّدة ازدادت وتضخّمت في رواية جبرا الثالثة : "البحث".أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الدارس يلاحظ غياب هذه الشخوص التي ترمز إلى النّظام مباشرة ، لكن ذلك لا يعني طمسها طمسا كاملا . ذلك أنّ هذه الرّواية وردت ذات سمة خرافيّة ، فهي تبدأ واقعيّة وتنتهي واقعيّة . إلاّ أنّ جوهرها

---

(1) يقول ابراهيم الحاج نوفل معيدا قولة كاظم اسماعيل : "الفلسطيني خطر ، خطر ..." ، انظر جبرا :"البحث":ص 323 .

(2) جبرا :"البحث":ص ص 297 - 303 .

(3) م. ن. ص 378 .

جاء حاملا لمسحة تتّسم بالغرابة والعجائبيّة . ولا شكّ أنّ الرّواية باعتبارها رحيلا في تلافيف وعي لـ"بطل" إشكاليّ جعل هذه الصبغة تموّه عن وجود النظام . فنحن لا نجد شرطيّا ولا سلطة فاعلة بالمعنى الكامل ، وإنّما نلحظ ظهور بعض الساسة وبعض القضاة والحكّام ، بل نحن نتفطّن إلى "نظام مستتر" هو منطق العلم ذاته . ففي هذه المدينة - الغرف ، الفاقدة للشرطيّ وللحاكم القاضي نجد قدرا عاتيّا يفعل فعله . وهذا القدر ليس إلاّ صورة للعلم ذاته . ويمثّل هذا القدر وهذه القوّة ، الرجل الأصلع ، صاحب الأزرار الذهبيّة . وهو رجل في حدود الخمسين وفق منظور البطل (1) . ويبدو النّظام هنا بمعناه الأوّل وهو "الطريق والعادة".وهذا الرجل ليس إلاّ القيّم على النظام يسهر عليه ويتفانى في إقامته . فهو الّذي تابع مجيء البطل ، وهو فاتح الأبواب ومغلقها (2) . فكأنّ صاحب الأزرار هو المكلّف بالإشراف على تراتيب رحلة البطل داخل ذاته . فهو يملي المسار ويحدّد الطرق ، إلاّ أنّ هذا المسار يبدو كالواقع ، فكأنّ البطل جرّد من نفسه شخصيّة أخرى هي المنطق أو هي" الحدّ"يفعل فعله في الأحداث فتتوالى ، وفي البطل فيستجيب .

إنّ النّظام وشخوصه في رواية "الغرف الأخرى" هو نظام متوار ، مختف ، مستتر، ولذلك فهو شفّاف دقيق يكاد لا يرى ولا يسمع ، بل إنّه لا يترك آثارا . ولعلّ تجسّده في العلم عند التجربة الأخيرة ، تجربة عودة الوعي إلى البطل ، قبيل انتهاء الرحلة كانت قمّة في الدقّة والنقمة . فقد سعى صاحب الأزرار إلى المطابقة بين شخصيّتين متنافرتين ممّا دفع بالبطل إلى الثورة العارمة (3) .

إنّ رواية "الغرف الأخرى" تحمل في طيّاتها أصوات شخوص تمثّل النّظام إلاّ أنّ الصّوت الفريد هو صوت صاحب الأزرار الّذي جاء متعدّد الأنغام متشعّبها.ولا غرو في ذلك ، فالكاتب اتّبع نسقا سمفونيّا أحّادا مكّن كلّ صوت من أن يكون مرآة تضيء الآخرين وتخوّل لهم أن يروا ذاتهم وذوات الآخرين في آن.إنّه التعدّد الّذي يستّر الحياة ذاتها.فإذا الرّواية ، بهذا المنظور،تساير الواقع المعيش في تقلّباته وتغيّراته الكثيرة .

---

(1) جبرا:"الغرف الأخرى"- ص ص 25-26.
(2) م.ن. ص 53 .
(3) م. ن. ص ص133 - 151 .

- الفصل الثاني : المثقّف :

إنّ حضور المثقّفين في روايات جبرا له أهميّة خاصّة . ولا يجانب المرء الصواب عندما يقرّ بأنّ هذه الروايات هي روايات المثقّفين أصلا . وقد مكّن الكاتب المثقّف من التعبير بصوته المتعدّد عمّا يختلج في المجتمع من آراء وأفكار وقيم ومبول.

وإذا كان المثقّف هو "الشاهد على المجتمعات الممزّقة التي تنتجه ، لأنّه يستبطن تمزّقها بالذات . وهو بالتّالي ناتج تاريخيّ ، وبهذا المعنى لا يسع أيّ مجتمع أن يتذمّر من مثقّفيه من دون أن يضع نفسه في قفص الاتّهام ، لأنّ مثقّفي هذا المجتمع ما هم إلاّ من صنعه ونتاجه" (1) ، فإنّنا نجد في روايات جبرا مثقّفين حاملين لبذور المعرفة يشهدون أحداث عصرهم ويفعلون فيها فعلهم ، لكنّهم أيضا ينفعلون بها . إنّه الصراع الذي يعيشه الفرد وقد استبدّ بالعلم وتحرّق به شوق إلى عالم آخر كلّ المجتمع أو على الأصحّ واقع المجتمع حجر عثرة أمام إبحاره . لذلك سعى أبطال جبرا إلى بناء عالمهم الخاصّ . ولعلّ تحليلنا لمكوّنات هذه الجماعة ينير لنا سبل رؤيتهم ويحدّد بعض خصائصهم فما هي سمة شخصيّة المثقّف في روايات جبرا ؟

إنّ السمة الأساسيّة للمثقّف عند جبرا هي قلقه ، وهو قلق يولّده تمرّد داخليّ يتطوّر ليصبح في فترة لاحقة تمرّدا باحثا ، إلاّ أنّه يصل في الأخير إلى مرحلة التيه والضياع . وهذه المعالم نجدها كما بيّنّا سابقا في عناوين الأعمال الروائيّة الجبرائيّة.

ولدراسة شخوص جبرا سننطلق من تحليل شخصيّة المثقّف القلق ، والمثقّف المتمرّد فالمثقّف الباحث ثمّ المثقّف التائه . وقد تبيّن لنا أنّ المثقّف القلق نجده في "صراخ" مثيلته ، كما أنّ المثقّف المتمرّد نجده في "السّفينة" واضحة . أمّا الباحث فإنّه يكوّن أسّ رواية "البحث" في حين جاء المثقّف في رواية "الغرف الأخرى" تائها ضائعا.

- المثقّف القلق :

المثقّف هو المالك للثقافة والعلم والمعرفة مع إضافة ذلك الموقف الذي يعبّر به عن كينونته ووجوده . وهو - في رواية "صراخ" - مثقّف ناطق بنفس قلق العصر.

---

(1) جان بول سارتر - دفاع عن المثقّفين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، ص 34 .

لذلك تكوّنت هذه الجماعة في رواية جبرا الأولى من رسّامين وأدباء وفنّانين لا يرتاحون إلى مجتمعهم الارتياح كلّه . وقد اصطحب هذه الشخوص في الفصل الرابع حيث التقى أمين بثلّة من أصدقائه في المقهى . ويمكن أن نقسّم هؤلاء إلى قسمين :

- أوّلهما يخصّ الأفراد وهم :عمر السامريّ ، وفارس الطيبي وناصر الحموي.

- وثانيهما يشمل الأزواج : رشيد بطرس وزوجته دانيه ثمّ أمين وسميّة .

1 : الأفـراد :

أ - عمر السامري : شابّ "عجيب" "نبغ في الدراسة ، فتخرّج من الجامعة قبل أن يبلغ العشرين وجال في البلاد العربية وجزء من أوروبا لمدّة سنتين ثمّ عاد إلى المدينة رمزا جميلا للتهكّم والسأم" (1) . لقد ركّز الكاتب في البداية على مؤهّلاته وثقافته فهو "نابغة" . ارتحل كثيرا في بلاد العرب وطاف في عواصم أوروبيّة وهو بذلك يمتلك تجربة خاصّة . إلاّ أنّ الكاتب يواصل قائلا : "له وجه كوجوه الملائكة ولسان كألسنة الأبالسة" (2) .إنّ وجه هذه الشخصيّة وظاهره له إشعاع ملائكي أمّا لسانه وباطنه فهو جهنّمي ، لذا يتحدّث هذا الشاب عن القلق الوجودي بل بعبثه. فهو صورة للمثقّف الذي يحوم في "جحيم الرفاق" (3) الذي هو صنو للمأساة الإنسانيّة في تأرجحها بين الوجود والعدم . فما هذا الرفاق المملق سترا إلاّ جحيم لا بدّ من التعايش معه رغما عن هذه الذات الجموحة. فكأنّ الفرد مدعوّ إلى مسايرة الجماعة رغم انعدام التفاهم الأدنى. ولا غرابة في أن يكون "عمر" من أعزّ أصدقاء أمين فهو الذي تفطّن إلى أمين ودعاه إلى الجلوس معه ودانية ورشيد وفارس الطيبي(4). ويتّضح لنا سعة اطّلاعه عندما يعلّق على رسوم فارس فيشبهه بالرسّام "الفلمنكي روبنز"ويقارن بين الأسلوبين بطريقة تنمّ عن درايه وتمرّس (5) . فهو يتحدّث عن تطوّر الذوق الأدبي والتقدّم الآلي في البلدان العربيّة ويقارن بين المـرأه

---

(1) جبرا -"صراخ"- ص 29 - 30 .

(2) م. ن. ص 30 .

(3) م. ن. ص 30 .

(4) م. ن. ص 30 .

(5) م. ن. ص 31 .

العربية والمرأة الغنيّة في البلاد العربيّة وما يسبّب الصراع من مشاكل ومآسي عند أهل الشرق، وهو يستشهد بـ"رابليه" الساخر (1) وتتّضح معالم أصول تفكيره عند استشهاده "بدانتي" . فهذا الكاتب العبقري اكتشف الواقع - المأساة فكانت جحيمه تصويرا لجحيم المدن أينما كانت (2) .

إنّ عمر السامريّ شاب مثقّف تشبّع بروح المدينة العربية وعايش المدينة الغربية ، وبالتّالي فهو يمثّل شريحة اجتماعيّة دبّ فيها وعي مّا ، أو على الأقلّ هو المثقّف القلق الجادّ في البحث عن طرق لفهم الحياة فهما أكثر دقّة . ولا غرو في ذلك فهو الذي أنّب صديقه أمين على تخاذله أمام الحياة ، عند هروب سميّة ، مبيّنا له أنّ ما وقع هو دعوة بحقّ ، إلى التحرّر والانعتاق من "قيود الحبّ" . ويصوّر حالة أمين الحزينة ووجومه أمام المصائب وهي حالة اليائس الساعي إلى حتفه بيده (3) .

إنّ عمر السامريّ يمثّل الفرد الذي تسرّب إليه الوعي .

ب - فارس الطيبي : "يدعو نفسه رسّاما وإن لم يرسم في حياته أكثر من خمس عشرة صورة ولكن لم يحاسبه أحد على ذلك لخفّة ظلّه ولطف حديثه" (4). إنّ فارس"صورة للفنّان التشكيليّ الذي يتكلّم أكثر ممّا ينتج . لكن إنتاجه النادر جاء رمزيّ السمة تعبيريّ الاتّجاه (5) .

ت - ناصر الحموي : هو شاعر يطلب مساعدة أمين لنشر كتيب هو عبارة عن مقال مطوّل ألّفه حول "تطوّر الحياة الاجتماعيّة في المدينة أثناء القرن الأخير" (6). وهذا ينبئ عن الوعي الذي بدأ يستشري .فناصر الحموي مثال الأديب السريع التأثّر بما يحيط به ، فقد كان يكتب "الأراجيز" لكنّه ساهم في دراسة المجتمع وغدا ، شعره اجتماعيّا نتيجة لذلك(7) . وهذا الشعر ضرب من الرثاء لأناس أكلتهم المدينة -

---

(1) جبرا-"صراخ"- ص 39 .
(2) م. ن. ص 46 .
(3) م. ن. ص 58 .
(4) م.ن. ص 29 .
(5) م. ن. ص 40 .
(6) م. ن. ص 64 .
(7) م. ن. ص 65 .

الأنون (سائق تاكسي - تاجر...) وقد توصّل ناصر إلى حقيقة مفادها أنّ الإنسان في المدينة يعيش حاله خوف متواصل من الموت "فكأن الإنسان يتأمـّل الموت فيعي الحيـاة" (1) .

إنّ ناصر الحمويّ هو الأديب الأحادي الاتّجاه ، وهو يعتبر رؤيته تلك حقيقة مطلقة لا تقبل المجادلة ، لذلك بعد حديث قصير مع أمين يودّعه مؤمّلا اللقاء في فرصة قريبة (2) .

إنّ ما يميّز المثقّفين الأفراد في هذه المدينة هو مواكبتهم لما يحصل في هذه الرقعة ، ووعيهم الحادّ بالتطوّر الحاصل ، إلاّ أنّ هذا الوعي لم يتحدّد تحدّدا كاملا ، فبقي أغلبهم يعيش القلق الوجودي ، وضربا من الهامشيّة ، فلا هم فاعلون ، ولا مؤثّرون في مسار المدينة التطوّري ، وإنّما هم جماعة تواكب الأحداث من بعيد وتراقب الأمور من عل ، وكلّ ما تقرّ به هو سبق العرب على الشرق . وهم في ذلك لا يكوّنون طليعة تصنع الأحداث وتخطّط للمسار المستقبليّ . فالمدينة جعلتهم هامشيين وأدرجتهم في أتونها وصهرتهم في عالـمها الاستهلاكيّ . فإذا المدينة صنو للجحيم والقرية عنوان للجنّة ، والمدينة عنوان للشرّ في حين أنّ القرية عنوان للخير (2) .

إنّ المثقّف الفرد جاء في رواية "صراخ" قلقا ضجرا دبّ فيه وعي بالزمن ، لكنّه بقي يعايش قلقه ويستسيغه دون أن يعبّر عن موقفه تعبيرا صريحا وإنّما بقي ناظرا ساهيا . فكيف كان موقف الأزواج من قلق العصر ؟

أ - <u>رشيد بطرس وزوجته دانية</u> : يمثّلان صنفا من المثقّفين المزعجين (3) . فرشيد يظنّ أنّه اكتشف الحقيقة في الزواج وهو يفسّر كلّ الظواهر بمدى نجاح الإنسان في هذه العمليّة يقول : "أما أنا فأؤمن "بدانية" . لكم أن تلعبوا بأنوفكم أو أنوف غيركم - لكم أن تتمرّغوا بالزبل إن شئتم : أما أنا فلي زوجتي . وهي لن توحي إليّ بمثل أفكاركم ..." (4). ومن هذا المنظور يعلّق على تجربة أمين :"مسكين يا

(1) جبرا - "صراخ" - ص 66 .

(2) م. ن. ص ص 42 - 51 : يتّضح ذلك من المقارنة بين الفيضان في القرية الذي يمثّل الخير العميم والفيضان في المدينة الذي يمثّل المصائب والشدائد .

(3) م. ن. ص 29 .

(4) م. ن. ص 39 .

أمين ... تتكلم كالملدوغ " أمّا دانية فهي المثقفة التي تعيش الحياه من أجل الحيـــاه ، لذا هي "لا تضيع فرص الهوى كما أنّ طبيعتها الزانية طوّحت بها في كثير من العلاقات البشعة" (1) .

إنّ دانية تمثّل في روايه "صراخ" المرأة المتحرّرة التي رمت بالقيم الاجتماعيّة القديمة ، وهي قيم العفّة والحياء ، وانغمست في ظلّ علاقات جديدة هي نتيجة تطوّر في الرؤية وتغيّر في السلوك بحكم الانفتاح على الغرب .

أمّا بطرس ، وإن وجد ضالّته في الزّواج ، باعتباره حلاّ وجوديّا لممارسة فعل الحياة ، فإنّه تميّز بنظرته المنطقيّة وتفكيره العقلانيّ . فأمين ذاته يعترف بذلك فهو، وإن وقف منه موقف الناقد إلاّ أنّه أقرّ في الآخير بما قدّم من تحليل وجيه للواقع العربـــيّ .

لقد تحدّث رشيد عن الحياة . فنبّه أصدقاءه إلى نواحي إيجابيّة يجب على الإنسان التفطّن إليها وتقديرها التقدير الصحيح . يقول رشيد مخاطبا أصدقاءه : "إنّكم تتغاضون عن كلّ ما يعجب به الإنسان ولا تنتبهون إلاّ إلى العيب والاعوجاج ، ثمّ تزيدون الطين بلّة بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة وبجعلكم هذه الصور كأنّها الكوابيس ..." (2) . إنّ الموقف الصحيح هو أن يقف الإنسان ليعد موضوعيّة . فيقدّر ما يستحقّ التقدير ويشهّر بما يستحقّ التحقير، أمّا أن ينتقد فقط ، فذلك هو الابتعاد عن التفكير العقلاني الصائب ، ويوضح رشيد رؤيته أكثر إذ يضيف : "... لم يضجر الإنسان ولديه هذه الموسيقى والأفلام والمعارض والمتاحف والبيوت النظيفة والكلّيات والحدائق والحفلات والعطور والأزهار الخ ؟ اخشى أنّكم مرضى بأوهامكم !.." .

إنّ رؤية رشيد لا تخلو من سداد وطرافة . وقد تفطّن أمين إلى ذلك فعلّق : "إنّ رشيد ، وإن بالغ في أهميّته ما لدينا أصاب الهدف لأوّل مرّة في حياته" (3) .

إنّ ثقافة رشيد وتفكيره العقلانيّ جاء نتيجة حتميّة لمجتمع هو بصدد التحوّل، فالمدينة مجتمع بدأ يتطوّر نحو مجتمع استهلاكي بحق،قست فيه بورجوازيّة صاعدة،

(1) جبرا "صراخ" ص 34 .
(2) م.ن.ص 40 .
(3) م. ن. ص 41 .

وانتهت فيه ارستقراطيّة هاوية . في حين وقف أغلب المثقّفين قلقين حائرين مهمومين لا يعرفون للنّفس مخرجا . ولئن اعترف رشيد بأهميّة الواقع الجديد ، وما يقدّمه من إمكانات للتثقّف والتعلّم ، إلاّ أنّه يعترف أيضا بدور الزواج فهو عمليّة تكوّن للفرد انسجامه وتقوّم حياته . ورغـم ما في الرواية من تعرّض لشخصيّة دابيـة - واسمها دالّ عليها فهي المرأة القريبة السهلة المأخذ - إلاّ أنّ ذلك كان يهدف إلى إبراز إنسانيّة المرأة . فصوت دابية إنسانيّ ، عفويّ . كما أنّ صوت رشيد هو صوت المثقّف الّذي توصّل إلى قناعات أصيلة مكّنته من الخروج من مرحلة القلق الوجوديّ بإثبات الوجود وتأصيل الذّات.وقد كان صوت كلّ من دابية ورشيد متميّزا بالنبرة الإنسانيّة . وقد مكّنهما الراوي من التعبير عن دواخلهما ورؤاهما بكل حريّة وطلاقة ، فساهما في التركيب السنفوني العامّ .

ب - أمين وسميّة : إنّ الصفة المميّزة لأبطال جبرا المثقّفين هي قلقهم الوجوديّ الكبير بصفة عامّة والمثقّفين الأفراد خصوصا . ولئن بدا لنا الثنائيّ : رشيد ودابية يعيشان ضربا من الهدوء ، فإنّ أمين وسميّة يعرفان تجربة مرّة . فأمين وهو الشخصيّة الساردة الّتي مكّنت كلّ الشخوص من التعبير عن دواخلها ، يوضّح وضعيته تدريجيّا . فهو مثقّف عرف في طفولته الضنك وشظف العيش ، بل إنّه كان مدعوّا إلى العناية بـ"الخراف" من أجل ربح ضئيل حتّى يتمكّن من مواصلة الدّراسة والتحصيل . فكان يسهر على ضوء مصباح نفط يؤذي العين ولا يفي بالحاجة . إنّ "أمين" شخصيّة نحتت ثقافتها من الصّخر حتّى وعى العالم . ولمّا نزحت أسرته إلى المدينة شاهد الشوارع الخلفيّة ووصفها لنا وصفا دقيقا ، فمن التّجار اليومي إلى التآخي ، إلى المرض فالموت . إنّ أمين مثّل بحقّ الشخصية - الوعي : وعي ذاته ووعي الآخر . ويتّضح ذلك في الجدل القائم في ذهنه بين المدينة من ناحية والقرية من ناحية أخرى . وهو في قمة كرهه للمدينة يهرب إلى عوالم الطفولة الأولى في القرية . وهو يرى هذه العوالم رغم كلّ الصعوبات والعراقيل ملأى بالآمل والسعادة والاطمئنان . ويتّضح ذلك عند وصف والدته وخاصّة والده الّذي توفي وهو لم يبلغ العاشرة من عمره . وقد تغنّى به أمين عند تصويره له : فهو بستاني الدير لـــه روح

مرحة يحترن القصص.يقول : "لقد أفعم أبي أيّام طمولتي بالأقاصيص والأغاني" (1).
إنّ هذا البستاني "المقبر" له مقدرة على ارتجال الأغاني وذلك نتيجة دافع غريزي يدفعه إلى قول الشعر وتلحينه فكان الأب محطّ الأنظار كلّما قام عرس وهرجت القرية فرحة ، وقد كان له صديق يرافقه "بشبّابته" .

وقد صمّخ هذا الأب ابنه بحبّ الغناء ، بل إنّه هو الّذي دفعه إلى الرقص قائلا له : "سأغنّي الآن ، فترقص أنت" يومئذ كان أمين في الرابعة أو الخامسة من عمره فكان الرقص المرح والايقاع المحبوب . وقد رافق هذا الرقص تهليل الحاضرين وإكبارهم. إنّ هذه الرقصة هي رقصة "زوربا" عندما تغمره السعادة ، وينفلت القلب من مشاقّ الدنيا ، لينعم باللحظة السعيدة أو هو الجنون الراقص الّذي يرى الحياة من وجهها الصبوح . فتنعدم الآلام وتمّحي الأسقام ، عندما ينغمس الإنسان مع وقع الحياة الجميل . ووجد أمين نفسه "يضرب الأرض بقدمه ويدور ويتمايل وضجيج اسمه المتكرّر يملأ أذنه : "أمين ، أمين ، أمين" (2) .

إنّ طفولة أمين كانت رغم شظف العيش ، مدعاة للفرح والسعادة ، ومعينا خوّل لأمين فيما بعد الهروب ممّا يحيط به من فواجع وأحزان .

أمّا سميّة فهي على النقيض من أمين ، حيث عاشت "محميّة مدلّلة [...] كانت وحيدة والديها ، فلا عجب أن دللاها وعدواها [كذا !] بآرائهما في الحياة والأشياء فنشأت على كبرياء لا مبرّر لها ، وتعلّمت العزف على البيانو دون أن تتقن العزف ، ودعيت إلى الكثير من الحفلات الاجتماعية ولم تعرف عن الكتب إلاّ ما سمعته من حديث الناس عنها . فكان الأوّل أساليب تصفيف الشعر وفساتين السهرة والافراط والعطور والأحذية . ولا شكّ في أنّه كان لها بعض المعجبين وإن لم تعشق أيّا منهم (أو هكذا ادّعت)" (3) . إنّ صورة سميّة في نظر أمين هي صورة الفتاة التي تعيش حياتها وفق منظور البورجوازية الصاعدة المرتفعة في السلّم الاجتماعي تدريجيّا حتّى أمست من طبقة الأثرياء . فوجدت كلّ الإمكانات التي تسمحها لها هذه

(1) جبرا."صراخ".ص 25 .
(2) م. ن. ص 26 .
(3) م. ن. ص 44 .

الطبقة فمارست الحياة وفق ما تتطلبه هده الفئة . فكان الاهتمام باللباس (المظاهر) والنكوص عن التعلّم الذي يتطلب الذهن المتوقّد . واكتفت ببعض مبادئ العرف فلم تحسنه وحصرت الحملات الكبرى كإطار من أطرها . فكانت جميلة كقطعة نفيسة لا غير . وهذا بالضبط هو إرادة والدتها ، فقد كانت الأمّ تعدّ ابنتها لزواج كبير .

ويواصل أمين وصفها فيبرز بداية تورنها على الحياة وبرمها منها . يتساءل أمين في البداية : "كيف استطاعت أن تضع يدها على مصدر شعر الحياة حين كشفت لي عن حساسيتها المفرطة في الأشهر الأولى من زواجنا" . لقد لامست سميّة رحيق الحياة وتفهّمت مستلزماتها رغم أنّ ظروف عيشها لا تساعد على ذلك . لقد اعترفت : "إنّها ما بلغت الثامنة عشرة إلاّ وقد طرأ عليها تعبير ظاهر ، حين أدركت أن والدبها أثريا على حانوت بدأ صغيرا وانتهى كمتجر من أكبر متاجر المدينة - وله فروع شتّى- فجعلا يقلّدان الأثرياء الملاكين في نمط المعيشة" . إنّ "سميّة" تفطّنت إلى فئتها المتحفّزة المنطلقة . ولمّا استوعبت هذه الحقيقة عمّها الملل . وبدأت سحب الثورة تبدو عليها : "وعزمت على الانطلاق بخيالها من أسار ذلك اللون من العيش ، بما فيه من استرفاع وتمويه" (1) بل إنّها "ضاقت بحديقتهما الكبرى لما فيها من تنظيم متكلّف وهي تحيط ببيت ضخم لا داعي لضخامته ، حين لا يقطنه أحد سوى ثلاثتهم مع خادمين" (2) . إنّ ثوره سميّة هي ثورة على الروتين والاستمرار، وما يبعثه الخنوع واتّباع الطرق المرسومة وفق قيم غير أصيلة ، فسميّة لم تثر ، وفق قناعات ذاتيّه ، وإنّما الثورة جاءت على ما هي عليه من عادات مكتسبة بالية في أساسها . فأسره سميّة ممثّلة في والدها سليمان شنوب ، هي أسرة تجاوزت حقيقتها لتدرج ضمن فئه الأثرياء . وقد كان هذا الأمر نتيجة حبّ المال والكسب . فكرهت سميّة كلّ ما جاء عن طريق الثره والجشع من حدائق وأبّهة . وأصبحت حالمة بغرفة في مكان منزو حيث يجد المرء ما يستحبّ لضرورياته ، فهي تحلم بعشّ صغير تأوي إليه دون ضخامه وفخامة (3) ، ولعلّها تسعى إلى الحبّ بمعناه الواسع . فالحيطان أو الغرف الكبيـــرة

---

(1) جبرا-"صراخ"-ص 44 .

(2) م. ن. ص 45 .

(3) م. ن. ص ص 22-23: سميّة مسرورة بالذهاب إلى منزل أمين ذي الغرفتين .

بلوحاتها وزرابيها كلّها شيء في نظرها عبر دائم . وهي ، إن أحبّت الغرف الصغيرة والأعشاش البسيطة ، فإنّها أيضا تحب ما البت من أشجار باسقة إذ العبرة "بالقـوّة الكامنة" في الداخل ، لذا كانت تجد في الأحراش ملاذها بل إنّها : "تتمنّى لو تستطيع الرسم فترسم تلك الجذوع الملتوية الجبّارة" ، ولعلّها قارنت بين تلك الدوحات وجسدها إذ "اعترت جسمها شجرة تشعر بالعصارة تتوثّب في أعصابه" .وهذا الجسم كان متعطّشا إلى الارتواء فكان الحبّ ، ومنه كان المنطلق نحو المجاهل الجديدة (1). إنّ سميّة وهي في السادسة عشرة أو السابعة عشرة ، هي في نظر أمين "فتاة تغذّي رؤى شعريّة في خبايا صدرها تستمدّ منها هوى ومتعة" (2) . إنّ سميّة إذن وردة متفتّحة كلّ التفتّح ومتوهّجة كلّ التوهّج . يقول أمين : "حالما التقينا حمل الحبّ إلى جسدها وذهنها دفئا كدفء الشّمس ، فأنضج فيها حسنا جديدا : ها قد أثمر الآن !" (3) إنّ حبّ الطبيعة هو حبّ الإنسان أيضا ، فكأنّ سميّة اكتشفت التكامل بينها وبين الطبيعة ، فهي ابنة الطبيعة تكاد تتّحد معها :"ها قد أثمر الآن" مقولة تردّدها سميّة متحدّثة عن جسدها والأشجار . لقد نضج جسمها وفي نضجه نضج للطبيعة ، وبوجود الحب كانت الثمرة ، وهنا يزداد في وعيها الاتّحاد بالطبيعة ، لذا أصبحت لا تستقرّ إلاّ في محيط ليس بالضرورة ، مكسبا أي هي تسعى إلى "أرض" لا إلى إطار كإطار لوحات القصر . فقصر والدها عالم زائف في نظرها . إنّه مجاهدة ضدّ تيّار الحياة الحقيقيّ . لذلك وجدت نفسها ، دون وعي أو بوعي ، تتقبّل اقتراح أمين بالذهاب إلى منزله (4) . إنّها المغامرة التي كانت سميّة تبحث عنها ، لقد دفعها المطر / عنصر الماء ، إلى الالتجاء إلى أمين ، فانساقت دون خوف ولا وجل . بل إنّها وجدت في ذلك تكسيرا للعالم المغلق الذي يمثّله والداها . يقول أمين متذكّرا اللقاء الأوّل : "جاءت إلى منزلي ذي الغرفتين دون إلحاح منّي . ولعلّها لإعيائها لم تستطع المقاومة ، فأعددت لها حمّاما حارّا ، ولمّا دخلت الحمّام وأقفلت الباب وراءها نزعت ثيابي في غرفة النوم ، ونشفت نفسي وغيّرت ملابسي وأخرجت لها بنطلونا رماديّـا

(1) جبرا-"صراخ"-ص 45 .

(2) م. ن. ص 44 .

(3) م. ن. ص 45 .

(4) م. ن. ص 22 - 23 .

وأحد قمصاني . وما أعجب ما استحالت إليه حين برزت في ثيابي وقد فرق شعرها في الوسط فنزلت أطرافه إلى كتفيها في نعومة الحرير فصحت "يا الله" (1) .

لقد أوردت هذا المقطع لإبراز سعي سميّة إلى التغيّر إنّها جاءت مع أمين عن طواعية ، بل لبست ملابسه أي ظهرت بمظهره الحقيقيّ ، وهو ، باعتبار انتمائها ، تغيّر كبير ، ويستقيم هذا التحليل عندما نعلم أنّها تتزوج أمين رغم مقاومة أهلها الشديدة.

إنّ سميّة ثائرة بالمعنى العميق للكلمة ، وهذه الثورة هي فرض للذات ، والغريب أن تواكب هذه الثورة ثورة طبيعيّة ، تمثّلت في الرعود والأمطار . ففي البداية نزل الغيث ، وأرعدت السماء فالتقت سميّة بأمين في الأحراش . ثمّ ثارت ثورتها الثانية وهربت من العشّ الزوجيّ عند الفيضان الكبير الّذي أودى بثلاثة أطفال أو أربعة في أحياء المدينة القديمة (2) . ثمّ عادت إلى البيت الزوجيّ ، عندما نزل المطر وعاد أمين من عطلة قضاها بمفرده في الجبل (3) .

إنّ سميّة تمثّل الثورة المتواصلة . فهي ، إن ثارت على أهلها وفئتها ، فإنّها أيضا ثارت على أمين المثقف ، ثارت لـمّا أحسّت أنّ هذا المناخ لم يعد يوجد لها ما تبحث عنه من مغامرة وكشف جديدين . إنّها عنوان الثورة المتواصلة التي لا تهدأ . وتزداد ثورتها هذه تأجّجا عندما يأتي عنصر النّار المتمثّل في حرق ركزان لمخلفات الماضي . فتعود هي إلى أمين مع المطر الهاطل . فيلتقي عندئذ عنصرا النار (ركزان) والماء (سميّة) مع أمين . فكأنّ المرأتين المتضادتين تحملان نفس الهموم الثوريّة ، وإن اختلفت المنطلقات والأهداف . لقد عادت وركزان ثائرة الثورة كلّها . فركزان بلغت أوج هذه الثورة لـمّا دعت أمين إلى البناء بها . وقد بقي أمين متأرجحا في قراره بين القبول - وبالتالي الفوز بالغنى والرفاه مع ركزان المرأة التي لا يثني توهجها الحسيّ عن اللمعان -أو الرفض ، وبالتالي أن يحرم نفسه من مال كثير وخير وفير. لقد انطلقت ثورة ركزان ، فكان بروز عنصر النّار الذي أعطى منحى جديدا للرّواية ،

(1) جبرا . "صراخ" . ص 22 .
(2) م . ن . ص 52 .
(3) م . ن . ص ص 85 - 86 .

وإذا بأمين-الساكن-المهموم-الصامت-القابع ، ينور بدوره بورته العارمة . فرفض سميّة وركزان معا في آن واحد ، أي أنّه في الأخير أعاد نفسه إلى نفسه ، وأفهم ذاته واقعه المتردّي . إنّ النّار هنا عنصر "للطهارة" يقول : "أدركت أنّ تلك النار مطهّرة ، اندلعت هناك لتقضي على جرائيم سارية - لقد اندلعت لانفادى أنا ، لتطهير لحمي ودمي ، وتسمرت بالنافذة مسحورا بما أراه ، وبودّي لو أنفجر في ضحك متواصل كقصف انفجارات متواصلة" (1) .

إنّ الصورة المأساويّة قد بلغت القمّة . فالنار آكلة كلّ شيء ، وفي هذه اللحظة بالذات يبلغ الأسى بالبطل مداه فيودّ لو انخرط في "الضحك الباكي" . إنّه التطهّر بدءا من الذات ، ومن ثمّ يلتفت مباشره إلى سميّة المطروحة على الأرض ويأمرها صائحا : "اخرجي ، اخرجي" (1) إنّها الصيحة الثانية ، بعد الصيحة التي وردت سابقا (2) وهي التي أخد منها العنوان ، غير أنّ الاختلاف بين الصيحتين بيّن للغاية . فالصيحة الأولى هي صيحة استغاثة وخوف "كصرخة الحبلى" أمّا الصيحة الثانية فهي صيحة الانفراج بعد الانفجار الكبير . ولـمّا قدمت ركزان في سيّارتها وشاهدتها سميّة رؤية العين انجلى الواقع . وعندما رفض الركوب مع ركزان كانت سميّة قد اتّبعت الطريق الصاعدة "متباعده" (3) . عندئذ بالضبط كان أمين قد عاد إلى نفسه، وإذا ذاته هي المقصد والمآل ، فانجلى حلم مرعب سكن نفسية البطل طيلة سنتين كاملتين .

إنّ شخصيتي أمين المثقف وسميّة الذكيّة يمثّلان صوتين متعدّدي الأوتار في هذا العمل الرّوائي ، كما أنّ ركزان هي الزّاويــة الثالثة . والعلاقة بين الثالوث هي علاقة انجذاب وصدام ، انجذاب بين سميّة وأمين من ناحيه وتقــارب طفيف بين أمين وركزان من ناحية ثانية وصدام عنيف بين سميّة وركزان عند لقائهما الأوّل من ناحية ثالثة . وقد بدا ذلك إثر الانفجار الذي نسف كلّ شيء ، فإذا أمين ينطلق من عقاله الذي كان شدّ إليه شدّا . فأعاد النظر في العالم ، من جديد . وتنتهي الرّوايه بفراءه

(1) خبزا "صراخ" ـ ص 92 .
(2) م. ن. ص 87 .
(3) م. ن. ص 95 .

أمين للطريق ، ولأوّل مرّة نجد أمين يرى الناس رؤيه الحقيقة والعين يقول : "لم يكن من العسير عليّ حين حدّقت في عيونهم أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم ، كما كنت هائما لسنتين مديدتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديـــدة " (1) .

إنّ أمين انفتح من جديد على العالم ، ولكن هذا الانفتاح إثر تصادم عنيف بين ركزان وماضيها حيث كانت الغلبة لركزان ، فامّحت اسرة آل ياسر ومخلّفاتها وتاريخها من ناحية،ووقع تصادم عنيف بين ركزان وسميّة ، حيث التقيا ، دون أن يتبادلا الكلام . ثمّ اتّبعت كلّ منهما طريقها الخاصّ من ناحية ثانية . لقد تمطّى أمين إلى وضعيته فعاد إلى نفسه باحثا مستجليا خوافيه الدفينة . وأوضح أمين ذلك عندما تحدّث عن جموع النّاس الهائمة ، وتفطّن إلى نجاته ونهاية ليله الطويل . والفضل في ذلك يعود إلى تلك الصيحة الكبيرة التي أطلقها . فإذا هو ينتبه إلى ذاته المفقودة فيبدأ في البحث الجادّ عن الحياة الحقّة .

إنّ شخوص المثقّفين في رواية "صراخ" تمثّل فئة متجانسة متكاملة بقسميها . وقد تميّزت أصواتها كلّها بالطّلاقة في التعبير عن ذاتها ، والحريّة في إبراز مواقفها ، وإن وردت كلّها ضمن صوت السّارد أمين سمّاع . وهذه الأصوات هي أنغام جيل جديد تشرّب معظمه بالثّقافة الحديثة ، بل إنّ بعضهم درس بالغرب وأخذ منه . إلاّ أنّ ذلك لم يجعل بعضهم ينبهر الانبهار كلّه ، ولم ينسق الانسياق كلّه إلى ضرب من الانبتات الكلّي . وما يدلّ على ذلك هو شعور هؤلاء بما تعيشه المدينة من تحوّل وما تعرفه من تعثّر وما إحساسهم ببعض الغبن ، إلاّ نتيجة للوضع الرّاهن الّذي ينفعل داخليّا ببطء وأناة شديدين . ومن ثمّ كان القلق الوجوديّ الّذي رمى بطلّه على أكثريّة المثقّفين وهو قلق يعبّر عن الأزمة . ولعلّه يعبّر عن السّكينة قبيل الانفجار ، والصّمت قبل الصّراخ . بعبارة أوضح ، إنّنا أمام نوطة موسيقيّة سمفونيّة المرح ، نجد في التركيب الصوتيّ المتداخل طريقه مثلى في الإبلاغ . فأصوات هؤلاء هي نغمات تنطلق لتعبّر عمّا سيأتي. وإن أوحى لنا أمين ببداية انطلاقه الرحب ، إلاّ أنّه قد يدلّ على انطلاق نحو المجهول .

---

(1) حمرا "صراخ" ص 95 .

إنّ شخوص المثقفين في رواية "صراخ" لا يصوّرون الواقع المؤلم فقط ، وإنّما يلوّحون بما سيكون عليه الأمر في روايات جبرا اللاحقة . وهنا يتّضح هذا التكامل في أعمال جبرا الرّوائيّة . إنّ أصوات هذه الشخوص ليست ، في الحقيقة ، إلاّ بداية ومنطلقا لأنغام أخرى ستتحدّد عبر "السّفينة" و "البحث" و "الغرف الأخرى" وكذلك في أعمال جبرا القصصيّة "عرق وبدايات من حرف الياء" و "صيّادون في شارع ضيّق" وكذلك في "عالم بلا خرائط" التي ألّفها معية عبد الرحمان منيف . لكن كيف صوّر جبرا المثقّف في رواية "السّفينة" ؟

المثقّف المتمرّد :

إنّ شخوص المثقّفين في رواية "صراخ" جاءت مختّنة بقلق العصر ، فإذا هي تصوّر هذا الواقع وتحاول قدر المستطاع أن تلقي عليه بعض الأنوار . وقد أجاد المثقّفون الأفراد تصوير ضجرهم الكبير والقضايا التي تشغل بالهم بصفة خاصّة ، وبال أفراد المجتمع عامّة ، أمّا المثقّفون الأزواج فقد حاول بعضهم أن يكون موضوعيّا ، معبّرا عن بعض الارتياح إلا أنّ هذا الارتياح لم يكن شاملا ذلك أنّه يحمل في طيّاته خوفا من المستقبل وقلقا دفينا لم يمّح .

أمّا في رواية"السّفينة" فإنّ المثقّف كان عماد النسيج القصصّي. فالشخوص أصوات لها وجودها الخاصّ. وهم واعون بأنفسهم . بل إنّ وعيهم هذا ، يغدق على المدينة والمجتمع والمكان رؤيته الخاصّة ، فإذا بالقارئ يندمج معهم في حوارهم ويتابع أحاديثهم الّتي تنير الدواخل وتحدّد المسار . ومن هنا فإنّ الأصوات الساردة ليست في الحقيقة إلاّ وعيا مضاعفا حيث أن المثقّف واع بما حوله وواع بوعي الآخر ، فيترك له إمكانية التعبير عن ذاته بطلاقة ويسر وحريّة ، بل كثيرا ما يدعوه إلى الحديث ويفتح له المجال لينكشف دون مواربة ، ويفتضح دون وجل وينعاطف دون خوف . هذه المرونة هي الّتي قادت مثقّف جبرا إلى الانفتاح على العالم والتعبير عن الواقع. فإذا هو بوق لأصوات عديدة ، تحمل في طيّاتها شخوصا جمعا أي أنّ الشخصيّة الواحدة هي مجموعة من الشخوص التأمت واتّحدت ، وهي شخوص - رغم ذلك - لها تميّزها الخاص . فإذا هي شخوص في شخص أو شخص متمرّد له أقنعة متعدّدة . وقد انتهج الكاتب هذه الطريقة من أجل تصوير نوازع الإنسان في الحياة فتبدو أمواج الأهواء المتقلّبة ، والأفكار المتصارعة والآراء المتقارعة واضحة جليّة . إنّها "المنـــاطق

المظلمة"(1) التي يعتبرها الكاتب لبّ الفنّ ونُسْغهُ . فهذه المناطق هي لجّ العواطف ودواخل النفس الجيّاشة بالمطامح والآمال وهي القطب الذي ركّز جبرا عليه ، فصوّر الفرد في إنسانيّته دون مواربة ودون تعتيم . لذلك فإنّ المثقّف في روايات جبرا حامل لرسائل عدّة يختزنها في ذاته ، و يلوّح بها عند اللقاء مع الآخرين . وهو يترك للآخر امكانية الوعي بنفسه والظّهور في مرآته. والآخر ، بامكانه ، وفق هذا المنظور، أن يناقض رؤية البطل ويجادلها حدّ التعسّف.

إنّ هذا المثقف هو الذي حمّله جبرا رسالة النوعيّة ورسالة الطّليعة [فالمثقفون] هم الطليعة ذات الأثر الكبير في التّحوّلات التي تحدث في المجتمع العربيّ حتى " لو كانوا فقط ناطقين "(2) .

إن شخوص " صراخ " عاشوا قلقهم ولولا صراخ أمين في آخر الرواية لما تمكّن من الوعي الجديد الذي دبّ فيه . فنظر إلى الطريق نظرة ملؤها الانفتاح والخبرة. أمّا الشخصيات في رواية " السّفينة " فإنّ أغلبها مرّت بفترة القلق وأمست صاحبة موقف ناقد بل إنّ بعضها بلغ مرحلة التمرّد - فإن تفنّن مثقفو رواية " صراخ " الأحداث ولم يفعلوا فيها فعلهم عدا أمين ، فإنّ شخوص " السفينة " تميّزوا بمظاهر التمرّد والثورة التي تنتابهم من حين إلى آخر .

ولدراسة أشمل لشخصيات رواية جبرا الثابتة سنهتمّ ، في البداية ، بالسارد الأوّل وهو عصام السلمان والشخوص التي عرّفنا بها . ثمّ نعرّج على السارد الثاني وهو وديع عسّاف والشخوص التي قدّمها لنا ، لننتهي إلى الساردة الثالثة : اميليا فرنيزي والشخوص التي عرفتنا بها .

ونلاحظ ، بادئ ذي بدء ، أنّ هذه الشخوص المعرّف بها هي كثيرا ما تحتاج إلى التّعريف بنفسها ، بل إنّها تعبّر عن حضورها بقوّة واقتدار ووعي من خلال حديث السارد ذاته .

---

(1) جبرا ،" النص والحلم والفعل " ص ص :493-494 يقول جبرا :" أنا دائما أحاول أن أنسلّ الى مناطق الظلام " ويضيف :" إن البطل في "صراخ" يرفض أو ينسحب أو يخاف ، في الرّواية الثانية يقع ويدخل في منطقة الظلام ثمّ يخرج منها مرة ثانية..."

(2) م.ن، ص 486.

عصام السلمان :

مكنّه المؤلّف من خمسه مقاطع هي : المقطع الافتتاحي وبه ما يناهز الأربعين صفحة ، والمقطع الثالث وبه أربع وعشرين صفحة ، والمقطع الخامس وبه خمس عشرة صفحة ، والمقطع السابع وبه خمس وثلاثون صفحة ، والمقطع التاسع وبه ست وعشرون صفحة . وبذلك يكون مجموع الصفحات المخصّصة للسارد الأول يفوق المئة والثلاثين صفحه ، أي أكثر من نصف صفحات الروايه . وعبر هذه المقاطع عرّفنا عصام بنفسه تدريجيّا كما قدّم لنا الآخرين . بل ترك لهم امكانيّة الظّهور والتعبير عمّا في دواخلهم. فإذا البواطن مكشوفة ومناطق الظلام محلوّة.

وعصام السلمان شاب متقّف ، ولد في أواسط العشرينات بجنوب العراق الريفي وبالضبط في أحد أقضيّة "الكوت"، البلدة الواقعة على دجلة .

- في صغره ، قتل سلمان [أبو عصام] في بغداد ، جواد الحمادي ، فحُكم عليه غيابيا بالإعدام . فهرب (1)

- في الخامسة أو السادسة شاهد والده وقد عاد خفيه ، إلّا أنّه سرعان ما عاود الهجــرة (2).

- في العاشرة من عمره " قطعت [الأم] الرجاء ، وأغلقت شمتبها على ذكر الرجل الوحيد الّذي أحبته وجعلت من مأساتها قوّة لا بدّ من تعليم الأولاد . كانت تقول لا بدّ من إنقاذ الأرض ، من تحسين استغلال ما تبقّى منها " (3) .

- درس بثانوية الكرخ (4) ثم واصل تكوينه بانكلترة مدّة سبع سنوات وتخرّج في بداية الستّينات (5) .

-تعرّف على لمى كاظم عبد الغني بانكلترا دون أن يتفطّن أنّها سليلة جواد الحمادي إلّا بعد أن توطّدت علاقتهما واستتبّ .

---

(1) جبرا : "السفينة". ص 168.
(2) م . ن ص 169.
(3) م . ن . ص 171.
(4) م . ن . ص 107.
(5) م. ن . ص 109.

- عاد إلى بغداد في أوائل السّتينات ليستقرّ ويعمل مهندسا معيّة صديقه إحسان حكمت .

- في هذه الفترة تزوّجت لمى من الجراح الناجح فالح عبد الواحد حسيب .

- سنة 1963 قرّر الهجرة ، اذ لم يطق البقاء في بغداد ، بعد أن فقد الحبيبة. ووجد في سفينة " الهيركبوليز" التي تبحر في أوائل حزيران ملاذه . ووجهته لندن.

- يكتشف أنه هرب من لمى لكي يلتقي بها أمامه في "السّفينة" بل إنّ قمرتها تجاور قمرته .

-يوم الجمعة وهو اليوم السادس من الرحلة ينتحر الدكتور فالح (1) وينزل عصام مع لمى إلى نابولي في انتظار الإجراءات للعودة إلى بغداد (2).

إنّ قضيّة عصام هي بالأساس الهروب من واقع متردّ لم يعد بإمكانه تحمّله ، فقد استبدّ به الفراغ وعمّه الغمّ وتفطّن إلى الخواء الكبير . فأراد أن ينطلق في رحاب أخرى إنّها بداية التمرّد ، فلم يكن ليقنع بهذا الواقع ، ويتقبّله . وهو في ذلك يعاكس ابطال "صراخ" الذين ، وإن عبّروا عن قلقهم ، فإنّهم لم يبلغوا درجة التمرّد والفعل . إنّ رواح لمى هو الذي دفعه إلى الرحلة . ولا غرو أن تكون لمى هي أوّل شخصيّة يذكرها عصام في سرده . فمن هي لمى ؟

<u>لمى كاظم عبد الغني:</u>

- ولدت ببغداد ، في بداية الثلاثينات ، اعتبارا لسنة تخرّجها من جامعة اوكسفورد : 1958 .

- هي ابنة كاظم عبد الغني [أخو جواد الحمادي] الذي قتله أبو عصام من أجل الأرض .

- قضت بعض السّنوات في مدرسة بسويسرا . ثمّ تابعت دراستها للفلسفة باوكسفورد (3) .

---

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 212.

(2) م . ن . ص 242.

(3) م . ن . ص 109.

- تعرّف على عصام في غضون سنة 1956 بلندن دون أن تفطّن إلى حدوره، إلاّ بعد أشهر (1).

- عادت إلى بغداد بعد تخرّجها سنة 1958 . ولمّا كانت الثورة زعزعت منها الكيان بل إنّ اباها اعتقل وأخاها هاجر إلى سوريا (2).

- في بداية الستّينات تزوّجت الدكتور فالح حسيب (3).

- في شهر أفريل أو ماي 1963 علمت بتصميم عصام على الرّحيل في سفينة تبحر من بيروت في أوائل حزيران ، وذلك إبّان عشاء عند الدكتور عبد الله فائق . وقد أعلمها المهندس إحسان حكمت بأمر الرّحيل المزمع (4) . فقرّرت الرّحيل ودفعت زوجها إلى مرافقتها بل إنها حجزت قمرة بجانب قمره عصام .

- في أوائل حزيران سنة 1963 بدأت الرحله .

- يوم الثلاثاء ليلا رقصت لمى رقصتها الطروب.فحنق الدكتور فالح واغتاظ (5).

- في اليوم الخامس من الرّحله نزلت لمى ، رفقة عصام إلى نابولي . فشاهدهما الدكتور فالح (6) الذي خبّر الانتحار ليله الجمعه (7) .

- النزول إلى نابولي معيّة عصام ووديع ومها في انتظار العودة إلى بغـــداد (8).

- من معاني اسم "لمى" حمره الشفتين وسمرتهما . وهي كنايه على الجمال الآخّاذ . كما أنّ اللـمى" هو طيب الرّيق وحلاوتـــه . وسحصيـــه لمى في "السّفينه"

(1) جبرا."السّفينة".ص 172 .
(2) م.ن. ص 173 .
(3) م.ن. ص ص 13-107.
(4) م.ن. ص 179 .
(5) م.ن.ص 99.
(6) م.ن.ص ص 160-187.
(7) م.ن. ص 212.
(8) م.ن. ص 241.

تجمع من هذه المعاني ، فهي عنوان الهوى والجمال ، ولذلك فإنّ لمى هي مطلب عصام. وقد بدأ في أوّل الرحلة يائسا من الحصول عليه والظّفر به . فلمى متزوّجة من طبيب ناجح . بل إن السبب الرئيسي في يأسه ، هو ذلك الجرح الّذي تركه والده وقد قتل جواد الحمادي . فموت عمّ لمى سبب أصيل في رفض فكرة الزّواج . كما أن موقف عصام من الثورة التي أطاحت بأسرة لمى أو على الأقلّ ، قلّصت من نفوذها ، جعلت هذه الشخصية تتأثّر بالغ التأثّر ، بل إنّها أمست تتهرّب من علاقة لا تعرف منتهاها .

إلاّ أن القارئ الفطن يستشفّ أنّ لمى تمثّل في موقفها هذا ، المرأة في إنسانيتها الحقّة . فهي ملتزمة بقيم الأسرة وتقدرها حقّ قدرها . إلاّ أنّها تحمل في دواخلها الحبّ الحالم الّـذي كثيرا ما يجنحُ بصاحبه إلى أعمال خارقة قد تقربّ البعيد وتبعد القريب . إنّه التمرّد الدّاخلي الّذي يختفـي تحت إيهاب الاتّباع . ففي موالاة القيم الأسريّة نجد بذور تمرّد وثورة تطمو . وفعلا فإنّ معاشرة لمى ، في الرّحيل على متن " الهيركيولبز " هي نـوع من المجابهة والصّراع للواقـع المرير . فإن يئس عصام وأسقط في يده ، فإنّ لمى ، على العكس من ذلك ، تقترب وتمتنع . تبتعد وتسلو . إلاّ أنّها لا تقبل بحال من الأحوال الانفصام الكلّي . وبالتالي جاء تصميمها على الرّحيل في "السّفينة" . ولعلّها ، إيمانا منها بالقيم الأصيلة ، جعلت زوجها "فالح " رفيقها . ومن ثمّ جمعت بين الزّوج من ناحية والخليل من ناحية ثانية . وهي معادلة صعبة كان لها تأثيرها الكبير في الدكتور فالح.

<u>الدكتور فالح عبد الواحد حسيب :</u>

- ولد في بداية العشرينات ، فهو يكبر عصام بحوالي ثلاث سنوات ، من أسرة بصراوية قدمت عمّة ابتقل بعض أفرادهـا إلى بغداد .
- تعـرّف علـى عصام منـذ أيّام الدّراسة وتخـرّجـا مـن ثانويـة الكرخ .
- كان فالح متفوّقا في دراسته ، ولـه نشاط اجتماعي مكثّف ، إضافة إلى كتاباته في مجلاّت الطلبة .

- تخرّج من كليّة الطبّ وقضى سنة أو أكثر في " أدنبره " وعاد جرّاحا ماهرا.

- له علاقة قربى بلمى عن طريق الأمّ . وقد مكّنه ذلك من الزّواج بها (1) .

- في بداية الستينات تعرّف على اميليا فرنيزي إبّان مؤتمر طبّيّ في السان جـــورج (2). وكانت الدكتورة مها الحاج هي سبب هذا اللقاء (3).

- دعا الدكتور فالح اميليا للرحيل في سفينة " الهيركيوليز" فقبلت المجازفـــة.

- في اليوم الثالث للرحلة حاول هولندي الانتحار ورقصت لمى رقصتها البديعة وثار فالح ثورته العارمة (4).

- في اليوم الرابع ، اميليا تطلب من الدكتور فحصها ويختليان معا في غرفة امـيـليـــا (5) .

- في اليوم الخامس ينزل الدكتور فالح رفقة اميليا إلى نابولي وقد ترك زوجته متوعّكة ، إلاّ أنّه يشاهدها رفقة عصام في شوارع نابولي (6).

- يوم الجمعة ، ليلا ، اختلت لمى بعصام . ولـمّا عادت إلى قمرتها اكتشفت أنّ الدكتور فالح قد انتحر (7). وقد كان هذا الانتحار مدروسا تذكرنا بقولة فالح سابقا:" طز. أنا قد أنتحر ولكنني لا أفعل ذلك ذودا عن بعض طبقات الناس.. إنّي أفعل ذلك لأنّي فالح - ابن الشيخ عبد الواحد حسيب - الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بغار سام خبيث الرائحة تمشّ رويدا تحت أنفه، فركلها بقدمه إلى حيث ألقت . وأكّد بذلك أنّه يرفض كما شاءت له إرادته أن يرفض " (8).

- ترك فالح كل الدلائل لانتحاره باعتبار أنّ العملية دائمة تحته.

(1) جبرا:"السفينة": ص 107.
(2) م . ن. ص 194.
(3) م.ن. ص 220 .
(4) م.ن. ص 99.
(5) م.ن. ص 132.
(6) م.ن. ص 187.
(7) م.ن.ص 212.
(8) م.ن.ص 131-132.

فهو الذي اختار موته. لأنه رافض لحياة لا يستحقّ أن يحياها . وقد ترك بعض الإشارات والمذكّرات ، كما أوصى بصك لاميليا التي أحبّها بحق(1).

إنّ معضلة فالح تتمثّل في إرادة الجمع بين الزوجة الجميلة والحبيبة التي وجد معها بعض السعادة . تعترف اميليا قائلة : " وجدته أخّاذا ساحرا رضيت أن يحنى عليّ بين الجلسة والجهر ، ويقبّلني لم أصدقه حين قال إنّ تلك هي أوّل مرّة يفعل فيها شيئا لا يستطيع أن يجهر به زوجته..."(2) . إنّ الدكتور فالح يحبّ زوجته ، بلا شك ، فزواجه لم يكن سابقية إضمار. وإنّما هو ميل إلى لمى ، لمى الجميلة ، لمى التي تحنّ إليها كلّ القلوب . إلاّ أنّ إنسانيّة الدكتور وجدت في اميليا حبيبة مكنّته من جوّ جديد هو جوّ المغامرة والتجربة ، بعبارة أوضح إنّه البحث عن الإبداع عوض الاتّباع ، والخروج عن المألوف العادي. ولا غرو أن يكون اللقاء في بيروت . مدينة العشق . فإذا هي مدينة لا كالمدن . إنّها الرّحم الذي وجد فيه فالح ملاذه إلى حين (3) . ولمّا اقترحت عليه زوجته السّفر على متن " الهيركيوليز " لم يمانع . وإنّما دعا اميليا إلى مرافقته . ولعلّه بذلك كان يخشى أن تعمّه "السوداوية " . وهي مرض يستبدّ بالإنسان فتعمره كآبة قاتلة تدفعه إلى إهمال مطلق نعت الوجود . فكان يجد في مرافقة اميليا له ضربا من الأمان. إلاّ أن مناخ السّفينة وجوّها العام ، إضافة إلى تلك الرّقصة التي أدّتها زوجته في منتصف الليل على متن الباخرة العائمة وسط جمع من الناس لا يعرفهم كلّ المعرفة ، ولا يطمئن إليهم ، ضاعف من سوداويته ، بل إنّها غمرته ، رغم إكثاره من التشرب من أجل نسيان يطلب فلا يدرك. ومن ثمّ كان التمرّد وليد ثورة داخليّةلم تتمكّن من الافتضاح ، فكان أن صمّم على إيجاد الحلّ الملائم. وكان حلّه الأوّل مغادرة السّفينة في أقرب فرصة . فهو، كما يعترف أمام عصام ، قائلا : " أنا كوستروفوبيك ، لا أتحمّل الانغلاق في سفينة أو غير سفينـــة"(4) . ففي الانغلاق تآكل ، وفي التآكل موت بطيء . لقد أحــــسّ أنّ السّفينة ، بل العالم سجن وقفص . يقول ملاحظا واقعه المتردّي وثورته المكبوتـــة :

(1) جبرا-"السفينة"-ص 237.

(2) م.ن.ص 194.

(3) م.ن.ص 221.

(4) م.ن.ص 109.

"هذا ما أحسّه ، الحياة مظلمه . النهار أسود كالموت ، والسمينة سجن ، قفص . البحر وحش بغيض ، الشمس سوداء. وهي هنا في قلبي في حشاي سوداء كعقارب البادية. إنّها السُعْلاة سوداء جامدة تهرأ بكلّ شئ ، حتّى بك ، حتّى بأصدقائنا ، حتّى بوديع عسّاف . أهي الغيرة ؟ لا إنّه الظلام والنباح يملأ الدنيا" (1) .لقد انغلق العالم على فالح ، لا من الخارج فقط ، وإنّما من الدّاخل أيضا ، ذلك أنّ دواخله وعواطفه وهذا الأمل الّذي يدفع الإنسان إلى العطاء والبذل والتقبّل والاستيعاب قد انغلق وارتدّ. إنّه الجرح الدفين الّذي زادته الجراح جراحا والإصابات تعفّنا . وإذا " السوداويّة " كائن حيّ يتسرّب عبر مسام الجلد . وكأنّما انبثق " الانتحار " حلاّ مثاليّا. وهو مشروع راود الدكتور غير ما مرّة . فكان أن قرّره وصمّم عليه . ولا غرو أن نجد آخر كلمة يختطّها الدكتور في رسائله وإصبارته (يومياته) هي كلمة الدود . - فالعصر في نظره - هو عصرالدّود . ولا مجال للمغالبة والسيطره عليه ، إلاّ إذا جابهناه بالتلاشي من هذا العالم الكريه . وهو عين ما فعله : لقد جابه فالح الموت بالموت . ومن ثمّ كان تمرّده ثوره من الذات على الذات .

وديع عسّــاف :

هو الشخصيّة السّاردة الثانية . وقد مكّنه الكاتب من أربعة فصول ، هي المقطع الثاني والمقطع الرابع والمقطع السادس والمقطع العاشر . وقد جاء مجموع الصفحات فيها يشمل ست وثمانين صفحة . ووديع من الشخصيّات الّتي وعت حقيقتها ، فتعرّت وعبّرت عن دواخلها ، إلاّ أنّ ذلك لم يجعله ينكفئ على نفسه ، بل انفتح على الشخوص الآخرين . وترك لهم حرّية التعبير، عمّا يجيش في دواخلهم من عواطف وأهواء ، ومن آراء وأفكار ، تصل حدّ المناقضة لرؤى البطل السارد ذاته . وفي ذلك طريقة مثلى لإبراز الشخصيّة المنفتحه الّتي تمثّل آراء الغير وتسوغها وفق سوارع الشخوص ذاتها . ومن ثمّ مكّننا هذا البطل السارد من معرفه شخوص آخرين معرفــة تامّة ، إذ قدمت لنا الشخوص من زوايا مختلفة تتدرّج من الذاتيّه إلى الموضوعيّة أي أنّ الشخص يُقدِّم ذاته عاريه حدّ الاعتراف .ثمّ يُقدَّم ، وقد صوّره الآخر.

(1) جبرا."السّفينة".ص 223.

إنّنا أمام شخصيات مرايا تتمنح من أجل فضح الذات أوّلا ، ومن أجل فضح الآخر ثانيا. فمن هو وديع عسّاف ومن هم الشخوص المرتبطون به والمرتبط بهم ؟

- ولد وديع بحيّ الشيخ جراح في فلسطين سنة 1920 . فعمره ، إبّان الرحلة ثلاث وأربعون سنة (1).

- قضى طفولة صاخبة في القدس رفقة صديقه فايز عطاء الله وحضرا معا احتفالات أعياد الميلاد (2)

- درس بالجامعة الأمريكيّة ببيروت ، الفلسفة عوض الطبّ ، ومارس الرّسم (3) في حين بقي صديقه "موظفا في دائرة حكوميّة ، لأنه لا يملك مالاً يعينه على الدراسة الجامعيّة "(4) .

- قاوم الاحتلال الصهيوني لفلسطين سنة 1948 رفقة صديقه فايز الّذي استشهد بعد أن انتقم من الأعداء (5).

- امتهن التّجارة في الكويت . وهو يعترف قائلا : " أضعت أرضي في القدس واكتسبت مكتبا للاستيراد في الكويت ! نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفيي بالبيع والشراء ! "(6) .

- تزوّج نعيمة إلاّ أنّها توفيت عند الطلق كما مات الابن عند الوضع . ولم يتزوّج مرّة أخرى ، في حين أن والدته تلحّ عليه إلحاحا . أما صديقته مها فهي "تقبل الزواج كمبدأ، لكنّها تماطل" (7) .

- قرّر ركوب " الهيركيولز" استجابة لطلب مها الّتي كانت تنوي مرافقته ، وهي الّتي حجزت له (8) .

- بدأت الرحلة في أوائل حزيران 1963 . وعند ركوبه التقى بجاكلين دوران

---

(1) جبرا-"السفينة". ص 44 .
(2) م.ن. ص 52 .
(3) م.ن. ص 93.
(4) م.ن. ص 64.
(5) م.ن. ص ص 74-75.
(6) م.ن. ص ص 43-44.
(7) م.ن. ص 44.
(8) م.ن. ص 45.

وهو غاضب لنكوص مها عن الرحلة يقول : " من اللحظة الأولى التي ارتقيت فيها سلّم "السفينة" أحسست كأنني خلعت مها عنّي خلع المعطف القديم : كانت هذه السمرة لها هي ، تمّ رفضتها في السّاعة الأخيرة. ولربّما حسبت أنّي سأقلع عن السّفرة أنا أيضا . وأبقى في بيروت أترجّى رضاها . آخذا إيّاها من مطعم إلى مطعم . اصطدمت بحاكلين وجها لوجه عند مأمور الجوازات ، وصعدنا إلى السّفـــينة معا... "(1).

- في اليوم الرابع للرحلة يتسلّم وديع برقيه من مها تقول فيها : " غيّرت رأيي ، سأسافر إلى روما جوّا ، والجمعة صباحا ، سآتي إلى نابولي ، لأراك في السّفينة. انتظرني فيها أرجوك . إذا شئت أكملت السفرة معك بحرا . نسيت ما حدث. وعليك أن تنسى أنت أيضا . بداية أخرى لا تبرق . منع نفسك أموت شوقا مـــهـــا" (2).

- في اليوم السادس (الجمعة) على السّاعة الثانية صباحا تكتشف عملية انتحار فالح . وفي نفس اليوم تلتحق مها بوديع :" يقول : " لم تكن مها لتأتي إلى نابولي في يوم أتعس من ذاك . وما حسبت أنّه سيكون يوما من الفرح يشاركنا فيه أصدقاء السّفينة ، على الأقلّ طلع علينا بائحا من أوّله. يحمل سمسا مثقلة بالصدمة والفـــاجعة "(3) . وفي نفس اليوم ينزل عصام ولمى ووديع ومها إلى نابولي .

إنّ قضيّة وديع الأساسية وتمرّده الداخلي ينبع من " لعنة الأرض " . فلقد نجح في تجارته نجاحا باهرا . إلاّ أن قضيّة الأرض ، قضيّة الجذور هي التي جعلته يحسّ لا بالقلق الوجودي ، فحسب بل إنّه أمسى يحسّ بفقدان الهويّة وانعدام الأصل . فهو فرع تذروه الرّياح. وإن كانت الأرض عنوان الوجود ، فإنّ الزواج بدوره يحمل في باطنه معنى الخلود والبقاء . وإن كان بعض أبطال جبرا في رواية "صراخ" وجدوا بعض الإطمئنان في هذه العلاقة الأسريه ، فإن " وديع " يعلم أن لا وجود دون تجذّر في خلود ممكن . ولشعوره بانعدام الأرض الصلبة التي يمكن أن يقف عليها ، فإنّه لم يتمكّن من الخلود والبقاء . فلقد تزوّج نعمه ، لكنّها ماتت عند الوضع ، بل إنّ الإبـــن

---

(1) جبرا-"السّفينة"- ص47.
(2) م.ن.ص 145 .
(3) م.ن. ص 226.

- رمز النماء والتواصل - قد ولج العالم ميتا . إنّ لعنة الأرض هي اللعنة الّتي تصيب الفرد ، فتعتمل فيه ثورة داخلية متأجّجة تدفعه إلى الفعل . وفعلا فإنّ هذا البطل السّارد وجد في التجارة منفذا. لكنّه كان مسكونا بهوس الأرض الأولى ، الأرض التي أبعد عنها صغيرا ، تلك الأرض التي أعطاها من دمه وشبابه رفقة صديقه فايز . وهذا الهوس بالأرض هو الّذي يجعله يتردّد بين الزواج وعدمه ، بين البقاء والتلاشي .وكلّ نصائحه إلى عصام وإلى غيره من رفاق السفر، ارتبطت أساسا، بدور الأرض في اكتمال شخصية الإنسان . إلاّ أن هذه الشخصيّة السّاردة زادها موقف منها الحاج من الزّواج تردّدا ، فإذا هو ، في ظاهره ينعم بحريّة منشودة ، وفي باطنه يتحرّق للجماع بين زوجة مثاليّة وأرض حنّة هي فلسطين.وما الرّحلة، بالنسبة إليه ، إلاّ ترويح عن النّفس إلى حين . فقد نكصت منها عن الرّحلة ، فتعرّف ، عند صعوده بجاكلين دوران الفرنسية ، وبين جاكلين وما ترمز إليه وفايز وما يصوّره ، يعيش وديع حياته متمرّدا ذاتيّا ، منتظرا لحظة العمل الّتي ستتحدّد بقدوم منها في آخر الرحلة .

فمن هو فايز عطاء الله ؟

<u>فايز عطاء الله :</u>

- فايز عطاء الله شابّ فلسطيني . ولد بـ"حورة العنّاب" حوالي بداية العقد الثالث من القرن العشرين .

- هو مغرم بالرّسم منذ الصغر . صوّر أغلب سكّان الحيّ كما رسم الحيوانات الأليفة. وهو معجب غاية الإعجاب بالرسّام الايطالي بوتيتشلي (1) . صاحب رسم القديس يوحنا المعمدان . وفايز أحبّ هذا القديس بل ماثله . فإذا هو رمز للتضحية والفداء (2)..

- يحضر الاحتفالات بعيد الميلاد مع وديع بعد أن تعارفا على بعضهما في "بركة السلطان" في سوق الجامعة .

---

(1) بوتيتشلي (ساندرو) (1444م-1510م) Botticelli رسام ايطالي ولد بفلورنسة استوحى الوثنية القديمة في لوحاته. له جداريات في الفاتيكان .
(2) جبرا-"السّفينة"-ص ص 56-57.

- يلتقي يوميّا بوديع بعد الدّراسه . فيذهبان إلى " حقل قرب يعلـو حيّ الموسمبوري ..." (1) .

- فايز مثقّف عصاميّ : فقد اطلع على كتاب " تابيس" لأناطول دي فرانس ، وناقش وديع فيه . وأعجبا أيّما إعجاب بالناسك بافوس وأسفا لمصيره المزري (2) . كما تجادلا حول " آلام فرتر " و"فاوست " و"يوليوس قيصر ".

- ابراهيم عطاء الله شقيق فايز اضطر إلى ترك المدرسة لأسباب مالية . لكنّه لم ينقطع عن المطالعة ، وقد طالع كتاب "تاييس" بدوره.

- أحبّ وديع وفايز الأرض ، بل إنّ الصخر أمسى الرّمز لأرض القدس . يقول وديع : " لقد جعلنا من الصخر سرّا نتقاسمه فيما بيننا ، قلنا إنّ الصخر يرمز إلى القدس : شكلها شكل الصخر ، تضاريسها تضاريس الصخر ، والصخر على حافّة كل طريق في المدينة..." (3) .

- شارك فايز ووديع في مظاهرة الطلاّب ، ولعلّها مظاهره سنة 1936 . يصف وديع المظاهرة قائلا : " في يوم من أيّام الربيع الّذي يتفجّر فيها الصّخر زهرا ، اجتمع طلاّب المدارس ، في فناء قبّة الصخرة ، لينطلقوا في مظاهرة أخرى احتجاجا على الحكومة البريطانية لسماحها باستمرار الهجرة اليهودية والتفت بفايز بين مئات الطلبة ، وهم "يتخذون قرارات الاحتجاج [...] وقع أحد زملائنا أرضا ، مجروحا في ساقه ، ودمه يسيل إلى حذائه ، ويرسم فراسات حمراء على الاسفلت. حملناه على أكتافنا ، ونحن نقول : "الصخر ! و" أضربت البلاد كلّها ستّة أشهر طوال. وتفجّرت صخور فلسطين بالثوار في كلّ مكان " (4) .

- عمل فايز موظفا في دائرة حكومية بالقدس لأنه لم يستطع مواصلة الدراسه لأسباب مادّيّة بحتة . ولذلك كان يلتقي كلّ صيف مع وديع للجدل والحوار والنقاش (5) .

---

(1) جبرا :"السفينة"ص.57.
(2) م.ن.ص 58.
(3) م.ن.ص 60.
(4) م.ن. ص 61.
(5) م.ن.ص 64 .

- استشهد فايز في أيار 1948 عندما حاول التصدّي لجمع من الصهاينة . وقد صوّر وديع هذه الحادثة بإطناب (1) وآخر كلمة قالها فايز ، وفق سرد وديع الذي ترك له المجال ليعبّر عمّا يحسّه ويعيشه هي : " ما الّذي حدث ؟ " (2) .

إنّ هذا السؤال يحمل في طيّاته معاني كثيرة ، ففايز وهو يفارق الحياة يستوضح الأمر . وهو طلب للسؤال والمعرفة . وهذا الطلب والاستيضاح سيبقى المعضلة طيلة سنوات وعقود. إنّ هذا السؤال سيبقى عالقا في الذهن . فما حدث لا يمكن أن ينسى : لقد هاجم الصهاينة المناطق التي كان الجنود البريطانيون يرابطون بها . ولم يكن هذا الهجوم احتلالا ، وإنّما سار الأمر وفق اتّفاق مسبّق بين الطرفين. لقد حلّ الصهاينة محلّ الجنود البريطانيين . وسؤال فايز - وهو الفائز بالشهادة - هو سؤال مبطّن ، سؤال يمرق من البحث عن المعضلة البسيطة : موت فرد إلى سؤال كبير يتعلّق بمصير الوطن .

إن هذا البطل يضع السؤال المعضلة موضعه الحقيقي. فما الّذي حدث ؟ وماذا فعل الجيش العربي ؟ إن هذا السؤال هو إشارة إلى الوعي المفقود ، فإن تمرّد بعض الأفراد ، وإن تحمّسوا دفاعا عن الأرض ، فإنّ الأمر أعمق من مجرّد الحماس أو بذور التمرّد. وهذه هي القضيّة التي تعمرُ البطل السّارد بل إنّها أصبحت مصدر خبرته وعنوان تمرّده الداخليّ الكبير. وهذا ما دعاه إلى التفكير في العودة إلى الأرض ، إلى الجذور ، مهما كلّفه الأمـر .

إن فايز عطاء الله هو الشخصية الغائبة عن " السفينة " الحاضرة في ذهن وديع . وحضوره - رغم الغياب - كبير . ولا غرو في ذلك فهو الشّاب الشّهيد . وهو رمز لفلسطين المجاهدة . وإن كانت صورة استشهاده لم تفارق البطل السّارد ، فلأنّه مسكون بالقدس ، مسكون بالأرض ، مسكون بموطن الصبا والطفولة . فإذا هذا البطل يمسي صنوا للأرض ، صنوا للصخر ، صنوا لفلسطين . لقد أصبح فايز قضيّة حيّة في ذهن وديع . لذلك كلما مرّ من مكان صخريّ إلّا تذكّره ، وكلّما أحسّ بنعيم مّا إلّا تذكّر صورته . إنّه الوعي وقد استشرى وأمتدّ ونما ، حتّى صار له حضـــور دائـــم

(1) جبرا-"السّفينة"- ص ص 64 -75 .

(2) م.ن. ص 70.

فلا عياب. يقول وديع في لهجة اعتراف : " أقيمت حفلة الرقص. كانت جاكلين بين دراعي في حقّة الربح ، رغم اردحام القاعة . عندما اشتدّت الموسيقى إلحاحا ووحشيّة، ارتمت على صدري كأنّها تبغي أن تندسّ بين عظامي . دكرت فاير . ذكرت الصخور. دكرت المـوت والميلاد . وفمي يمسّـد شعرها القصـير ، وبتحسّس أذنها الصغيرة . وإذا هي تسحب أذنها عن شفتي وتهمس ضاحكة : " أوه ، إنّك تتـيرني ، هل حـقّا تفكّـر بـــي ؟ " (1) .

مها الحـــاج :

هي شخصية حاضرة غائبة ، حاضرة بصورة كبيرة في وجدان وديع ، بل إنّ الشخصية السّاردة يترك لها مجال التعبير عمّا في دواخلها بكلّ طلاقة وحريّة . هـي لبنانية تعشق " بيروت " ، ولا تبغي عنها بديلا . فـ"بيروت " بالنسبة إليها رغم لا يمكن الاستغناء عن مناخها وجوّها (2) لم تحدّد لنا ملامح طفولة مها الحاج وإنّما نعرف، بواسطة أحاديث وديع عنها ، أنّها طبيبة شابّة جذابة . ولا غرو أن يحسّ القارئ بميل الدكتور فالح إليها عند حديثه عن تعارفه مع اميليا . فلقد التقى الدكتور فالح باميليا في مؤتمر طبّي في سان جورج وهو المؤتمر الّذي حضرته الدكتورة مها الحاج. يقول الدكتور فالح معترفا :" في الاجتماع الأوّل التقيت بكثيرين من الأطبّاء ، نسيت أسماء معظمهم كان من بينهم طبيبة شابّة ، التقيت بها في كلّ اجتماع . وفي حفلة عشاء أقيمت في فندق سان جورج عرّفتني على صديقة لها - اميليا . كانت سمعت إغراء شديد . غير أنّ الّتي أضعفت مقاومتي ، أوّل الأمر، هي الطبيبة الشابة - بلهجتها اللبنانية الّتي تذكّرني بأغاني الجبل ، بامتلاء جسدها الغضّ ويديها الصغيرتين - وهي تناقش في قضايا الطبّ بحرارة ودكاء لا يتوقّعهما السّامع من فتاة جميلة . ولكن سرلفي كان حفلة العشاء .واميليا ..."(3) .

إنّ مها الحاج شابّة جميلة تقارب ، بلا شكّ ، سنّ الدكتور فالح ووديع ، وإن لم يحدّد بالضبط . وإن أحسّ الدكتور فالح بميل إليها ، إلاّ أنّه لم يستطع أن يواجهها .

---

(1) جبرا ."السّفينة." ص 75.

(2) م.ن. ص ص 49-50.

(3) م.ن. ص ص 220.

ولعلّها جعلت هذا الميل يرتدّ عنها إلى صديقتها اميليا التي هجرها زوجها فوجدت في الدكتور بعض السلوى والعزاء .

إنّ ميل الدكتور فالح لِمَهَا ، يجعل " السفينة " سفينة العشق المتبادل أو العشق المعكوس ، فإن أحبّ فالح أو على الأقلّ ، مال إلى مها ، فإنّ كلّ من في السّفينة قد لهج بلمسي وجمالها . كما أنّ لمى ، وإن ترغّبت الدكتور فالح ، فإنّها أحبّت عصاما ، كما أنّ الدكتور فالـح بدوره ، وجد في اميليا ضالّته ممّا دفعه إلى تحريضها على السّفر معه في سفينة "الهيركيوليز".فدعت بدورها صديقتها مها إلى مرافقتها. وكذلك جرت مها لحبيبها وديع . وهكذا يتّضح الخيط الرّابط بين أبطال سفينة العشق . إلاّ أنّ مها تخلّفت عن الرّحلة بإرادة ذاتيّة ، فاغتاظ وديـع وسافـــر بدونــها . ثمّ إنّها لحقت به في نابولي وقد اتّفق حضورها مع بغي الدكتور فالــح . فإن التقت مــها بالدكتــور فالح في مؤتـمر طبّي سابق ، وإن اتّضــح أنّها صدّته عن نفســها أو كأنّها صدّته ، إذ لم يمكّنه من الاتّصال بها والحديث معها بل عرّفته - عن وعــي بصديقتــها اميليا ، فإنّ لـقاءها به في سفينــــة العشّــاق كان لقــاء موجــود بمقــصــود (1).

إنّ مها قد قدمت إلى السّفينة للّحاق بوديع . وفعلا فقد صمّما على النزول معا إلى نابولي بل أصرّا ، أيضا على المضيّ قدما في تحقيق الحلم الكبير ، والعود إلى القــدس (2).

إنّ مها ترمز إلى الحلم الذي يراود الفرد المتعطّش إلى الجذور ، الصدبان إلى الأرض الخصبة . لذلك فإنّ " الدكتور فالح " الذي لم يكن ليعرف لنفسه قرارا ، وقد عمّته الكآبة وأحسّ بخلوّ العالم من النوازن الكبير ، قدّر له أن يعيث عن سفينة تركتها مها الحاج . في حين أن البطل الثّاد وديع وقد التقى صنوه ، رأى الحياة ستفتح أسابه من جديد .

لكن ما هو دور جاكلين دوران ؟

(1) جبرا."السّفينة"- ص 236 .

(2) م.ن. ص ص 238-239 .

جاكلـــين دوران :

هي فتاة فرنسيّة ذات شعر قصير تلبس البنطلون ولا تتقن من اللّغات إلاّ اللغة الفرنسيّة . صعدت السّفينة و"وديع" . يقول البطل السّارد : " ... من اللحظة الأولى التي ارتقيت فيها سلّم السّفينة أحسست كأنّني خلعت منها عنّي خلع المعطف القديم : كانت هذه السفرة لها هي ، ثم رقصتها في السّاعة الأخيرة ، ولربّما حسبت أنّني سأقلع عن السّفرة أنا أيضا وأبقى في بيروت أترجّى رضاها آخذا إيّاها من مطعم إلى مطعم . اصطدمت بجاكلين وجها لوجه عند مأمور الجوازات ، وصعدنا إلى السّفينة معا . تبادلنا بضع كلمات تترنّح بين العربيّة والانكليزيّة والفرنسيّة . سائحة عادت من زيارة "القدس" و"بيت لحم" ، وتحمل حول عنقها صليبا صغيرا . أقامت مدّة في لبنان ، وحاولت أن تتعلّم العربيّة أو تضيف إلى معرفتها الفصحى التي درستها في إحدى الجامعات الفرنسيّة شيئا من العاميّة . لها وجه لوّحته الشمس ، وجه من يحبّ السير مسافات طويلة . لا يتنبه عنه حرّ أو برد . تكاد لا تستعمل مساحيق الجمال ، فيما عدا شيئا من الكحل وإن كنت أهوى الوجه الذي تتفنّن صاحبته في تجميله . أو أهوى الشعر الذي لا تتردّد صاحبته في تصفيفه كلّ يوم على غرار جديد ، وتضيف إليه البوستيج المرسل الغدائر كلّما اقتضى الأمر . فإنّني وجدت في جاكلين بشعرها القصير ، وبشرتها الملوّحة وجمالها العلاميّ ، هوى جعلني أتمتّع بحديثها ، بصوتها بجسمها الرّياضيّ المشدود كالوتر . حديثها ؟ لعلّني أبالغ . فنحن نتحدّث بمزيج من لغات ثلاث ، لا أنا أجيد لغتها ، ولا هي تجيد لغتي . فنتفاهم إلى حدّ مّا..."(1) .

إنّ " جاكلين دوران " فتاة حداثة وهي التي وجد فيها وديع ضربا من التعويض عن فقدان مها التي رفضت مرافقته في رحلته . ومن ثمّ ، فإنّ " جاكلين " لا تظهر إلاّ مع وديع في الغالب الأعمّ(2) . بل إنّها أصبحت تغار عليه .أمّا عصام سلمان فيعلّق "لم يدهشني أن يتعلّق به [أي وديع] جاكلين تعلّق الكلب بصاحبـــه..."(3) . وهي التي

(1) جبرا "السّفينة" ص ص 47-48.

(2) م.ن. ص ص 75- 92.

(3) م.ن. ص 105.

بوقطه في الملمات [عند هيجان محمود راشد مثلا] (1) .

إنّ أداء جاكلين لمهمّة التعويض كان تامّا . فهي ميالة إلى الحبّ ، إلى الحس، فكأنّها إنّما جعلت لتعيش لحظة الحبّ وفق الظروف المتاحة (2) . لذلك حالما وصلت مها احتلت حقيقة الدور . فجاكلين ضروريّة إبّان الرحلة لا غير . يعترفُ وديع قائـلا : " لئن كنت حسبت في أوّل السّفرة أنّني خلعتها عنّي خلع المعطف القديم ، فإنّ المعطف هو معطفي ولن أشعر بالدفء ، إلاّ إذا عدت إليه ولبسته من جديد . لِمَ لَمْ أنصرف عن جاكلين إذن ؟ لأنّه لم يكن بي حاجة إلى الانصراف عنها . بل إنّها كانت ضروريه لي في السّفرة ، في النّزول إلى الموانئ في التجوال ، في الأماكن التي زرناها وكتب السّياحة بين أيدينا . بجاكلين ، كما بعصام والآخرين كما بركّاب السّفينة كلّهم . كنت أطهّر روحي من خطيئتي مع مها - أو خطيئتها وخطيئتي معا . فإذا ما التقينا في نابولي - هذا إذا لم تبرق إليّ لتلغي برقيتها الأولى - أتيتها عاشقا جديدا ، عاشقا امّحت صفحاته السّابقة ، وعاد بكرا نقيّا " (3) .

إنّ قدوم مها يعني أساسا امّحاء جاكلين امّحاء تامّا ، ولا أدلّ على ذلك من احتمائها عند نزول الرّباعي عصام/ لمى ووديع / مها إلى نابولي وتوديعهم أهل السّفينة . يقول الرّاوي السّارد : "... ودّعنا الكثيرين ممّن كانوا قد عادوا إلى السّفينة في هذه الأثناء، غير أنّ جاكلين اختفت . لم أجدها أينما تلفتّ . من الرّصيف لوّحنا بأيدينا للواقفين على الحواجز . وأجفلت عندما رأيت وراء اميليا نظارة محمود المشعّة ، وعلى بعد قليل وجه جاكلين الصبياني . ويدها تلوّح بلويحا خفيفا . حذرا " (4).

إنّ جاكلين تمثّل في نظرنا المرأة العربيّة المتحرّرة التي تسعى إلى ممارسة حرّيتها وتعيش لحظتها . فقد كانت في زيارة إلى الشرق (لبنان والقدس وبيت لحم) حيث حاولت تعلّم اللغة العربيّة ، وقد وجدت في وديع ، رفيق رحلة متحرّر بدوره ، كثير الكلام ، سريع البديهة ، مما جعلها تتعاطف معه وتنفعل ، فكـان ميلهـا إليـه

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 140 .

(2) م.ن. ص 36 .

(3) م.ن. ص 227 .

(4) م.ن. ص 242.

ونفاعله معها سعيا إلى تكامل مفقود عند كليهما . وحالما التقى وديع بصنوه (مها)، ابتعدت حاكلين لأنها تعلم أنّ عاطفتها آنيّة لا زمانيّة خالدة . ولعلّها في قرارة نفسها ، تخشى ذلك الارتباط الذي قد يحدّ من حرّية سعت إليها ، واعتادت عليها .

فرنندو قوميز :

هو شخصية ثريّة بدين الهيئة ،اسباني الأصل (1) رفيق وديع في القمرة (2). وهو من الشخصيات التي يمكّنها وديع من التعبير عمّا يجيش في داخلها من أحاسيس وعواطف ورؤى بِحُرّيّة وطلاقة . يقدّمه البطل السّارد قائلا : "فرنندوقوميز" ، ذو الأربعين سنة ، والكرش الطيبّ ، والشفة الضاحكة ، والإيمان بالله والعذراء ، كاثوليكي مؤمن تصدّ الكنيسة عنه آلام الخطيئة " (3) .

إنّ هذه الشخصية تتميّز بروحها المرحة وميلها إلى الفنّ والغناء والطرب . وقد اتّضح ذلك إبّان النقاش الذي دار بين عصام ووديع وساهم فيه هو مساهمة فعّالة. فرسوم وديع التي كشفها ، أثارت تعليقات فرنندو الذي قال : " العالم الذي ننسحب إليه ، في نظري ، ربّما كان أعمق حقيقة من الواقع [...] " (4) .

إنّ فرنندو فنّان يعمل بإحدى الملاهي الليليّة في " بيروت ".وهو لذلك يرافق أو يتابع الحفلات ، فإذا الرقص هو أهمّ خاصيّة من خاصيّاته . إلاّ أنّه ، مع ذلك ، يؤمن بسلطة الفنّ . فالفنّ عالم بأسره . عالم يختلقه المرء من أجل خروج عن المألوف واقتحام لعالم غريب . وقد تحدّث فرنندو عن عالم مجله " جوع " (5) . فإذا هو عالم ينطلق من الجنس من أجل بعث كون شبق ينحو بالإنسان إلى حيوانيته الأولى . فكأنّ الفنّ بهذا المنظار هو عودة إلى بدائية المرء وحسه الأوّل ونهوله الدفينة . إنّ الفنّ يمسي صنوا لاستعادة المرء للذته الأولى : لذة خلقه وولادته في هذا الكون . ولذلك فإنّ عالم فرنندو هو عالم راقص . ولا غرو أن نرى هذه الشخصيّة تلعب دورا هامّا في رقصه لمى في تلك الليلة المقمرة . فهو صاحب المذياع وهو الذي رفّع صوته إلى

---

(1) جبرا: "السّفينة": ص 19 .

(2) م.ن. ص 31 .

(3) م.ن. ص 47 .

(4) م.ن. ص 78 .

(5) م.ن. ص ص 78-79.

أعلى مداه حتى تمسي أم كلثوم داعية العشّاق إلى الاحتمال وهو الذي يبدأ الرقص معيّة اميليا ، فاستنهظ ، ضميا ، لمى . يقول السّارد : " ... وإذا لمى التي كانت في الصبح تتحدّث عن توما الاكويني ، والتي كانت أسماء دوستويفسكي وابن عربي واليوت تتطاير من حديثها رغم الضحك ، ونحن نناقش حول النشوة والغيبوبة والجحيم الذي وصفه دوستويفسكي بالبؤس الذي يجد المرء نفسه فيه عاجزا عن الحبّ- إذا هي ، أيضا تقوم وترقص على أنغام أمّ كلثوم .

وفي لحظتين انسحب فرنندو وقد غمز إليّ وأتى بحركة من شفتيه كأنّه يقول: "ما هذه الروعة !" وانسحبت اميليا ، محتجّة بالتّعب ، وجلست أرضا مكان لمى ولمى ضاحكة ، ضاحكة ضاحكة باستمرار . ترقص رقصة شرقيّة على غرار راقصاتنا المحترفات "(1) .

إنّ فرنندو هو الّذي كان دافعا أساسيا لهذه الرقصة الّتي تعتبر إحدى ذرى الرواية ، بل لعلّها الذروة القصوى الّتي أدّت بفرنندو إلى الغضب عندما رمى الدكتور فالح بالرّاديو بعيدا . كما أدّت بالدكتور فالح إلى الثورة ضدّ لمى ، ضدّ الحضور ، ضدّ السفينة وعالمها وضدّ نفسه .

إنّ هذه الشخصية ابتدعها الكاتب لكي تمكّن من حصول المحذور ، وبلوغ الذروة الّتي ستفيض الكأس حتّى يبلغ الطفح . وهو شخصية ككلّ شخوص الرّواية ميّال إلى وديع بل إنّه ووديع تواعدا على الالتقاء ببيروت ليقدّم له لحنا بدأ يفعل فيه فعله وسينحره حال وصوله إلى مدريد (2) .

لكن من هي اميليا فرنيري ؟

<u>اميليا فرنيري :</u>

هي الشخصيّة السّاردة الثالثة وقد مكّنها المؤلّف من مقطع واحد قصير، لكنّه هامّ للغاية . إذ به يوضّح علاقات ويحدّد علامات ويكتشف مخطّطات . واميليا فرنيري لها حضور مكثّف في سرد كلّ من عصام ووديع ، فهي تعي ذاتها وتجعل الآخرين يعونها ، بل إنّ الشخصيّة السّاردة الأولى تربطها مباشرة بشخصيّة لمى .

(1) جبرا-"السّفينة"- ص 99.

(2) م.ن. ص 242.

ولا غرو في ذلك فهي شخصيّة هامّة إذ تقوم بوظيفة التعويض بالنسبة إلى عصام الّذي زاده وجود لمى إحساسا بالاختناق . فهو هارب من هذه المرأة . فإذا هي ماثلة أمامه وسط سفينة تشقّ البحر. وكان حضور اميليا معينا على تحمّل المفارقة والظهور بمظهر الرّجل الّذي وجد ضالّته في هذه الشخصيّة العربيّة . فمن هي اميليا ومن هي الشخوص الّتي ترتبط بها ارتباطا وثيقا ؟ .

اميليا فرينزي - وفق تصوير عصام - " فتاة ايطاليّة عائدة من لبنان . امرأة في حدود الثلاثين (زعمت أنّها في الرابعة والعشرين) ، قالت إنّها ليست هاربه ، لكن لمّا زمرّت السّفينة وجعلت تنزلق وتستدير وتتنأى عن الرّصيف صممّتُ على أنّها هي أيضا هاربة ".

إنّ اميليا تعترف بأنّها لم تزر موطنها ايطاليا وخاصّة مدينتها نابولي منذ أربع سنوات . وفي عودتها لم تكن اميليا مرتاحة فهي عائدة هروبا . فقد فشل زواجها من ميشال أسعد . يقول السّارد : " زواجها دام سنة وبعض السّنة ولم يترك لها ذكرى واحدة تناغيها . قالت اميليا سوى ذكرى منظر الجبل الأخضر الأزرق المتلألئ فوق " بيروت " ، وشعور بضرورة الهرب " أتفهم ، الذكرى ذكرى منظر ، لا ذكرى عاطفة . ذكرى بلد ، لا ذكرى إنسان . تعلّمت الانكليزيّة في بولونيا وقضيت مدّة في لندن ، ذكرى بلد لا ذكرى إنسان تركني زوجي وأنا أظنّ أنّه سيعود . ولم يعد. ولكن ذلك كان قبل سنتين أو أكثر " (1) . إنّ هذا الاعتراف لعصام بهذه المعطيات الأوليّة حول حياتها هو ضرب من التخلّص من الهموم . فقد وجدت هذه الشخصيّة في عصام بعض التعويض لما تعيشه من عزلة . كما وجد فيها عصام تعويضا عمّا يعيشه من فراغ عاطفيّ . ولعلّه كان يفتعل العلاقة من أجل الهروب من المرأة الّتي أراد الانفلات منها فكانت قدره الّذي يلازمه .

ومنذ البداية يؤكّد عصام مصوّرا وجه اميليا : " أمّا وجه اميليا ، فكان وجها من وجوه الجحيم يذكّرني بالشرّ . في العينين الزرقاوين لمعة حادّة تؤكّد ما في الشفتين الكبيرتين من غدر صريح . إنّه وجه أقرب إلى استدارة وجه الطفل ممّا يؤكّد أنّه غير وجهها الحقيقي . لأنّ في العينين والشفتين رغم ابتسامها المستمـــر ،

(1) جبرا : السّفينة : ص 10 .

صلابة وعنفا . فهي كأنّها تقول : إنّ تأتمسي فعلى مسؤوليتك ! " (1) .

إنّ تصوير الوجه بهذه الصّيغة يؤكّد أنّ هذه الشخصيّة تظهر ما لا تبطن . وتحمي ما لا تعلن . وفعلا ، فاميليا التي تركها زوجها وبرهّب في بروه جنونيّه في أحد أديرة الجبـــل (2) وجدت نفسها حرّة في " السّفينة " أو كالحرّة . ومن ثمّ وجــــدت في عصام ملاذا ، كما وجد فيها ملاذه . يعترف عصام ، فيقول : " أنا واميليا نتحدّث، ونضحّك ، وقد جعل كلانا يعرف الآخر ، وأنا أشغل نفسي بها عن لمى ، بشئ من الإصرار، وكثير من اللؤم ، لقد بدأنا نلعب لعبة العشّاق - عشّاق السّمرات الملاح القصار . فإذا وضعت يدي على يدها ، أدارت كفّها لتلامس كفّي ، وإذا دنوت منها ، دنت بخدّها أكثر لأنشق عطرها . التصقت بها ، فالتصقت بي" (3) . إلاّ أنّ هذه العلاقة تطوّرت، فأصبحا يزوران الأماكن الأثريّة معا ، ففي الاسكندرية نزلا معا ، وفي أراكليون ، في جزيرة كريت ، وفي بيريوس وأثينا . ممّا أدّى بلمى إلى مساءلة عصام : " ألم تمل تلك الفتاة اللاصقة بك كالذبابة ؟ " (4) . بل إنّ البطل السّارد الأوّل عمّه الاستغراب من هذه الايطاليّة التي أمست تغار عليه يقول : " كانت اميليا تضطرب أحيانا إذا لمحت الطبيب وزوجته على مقربة منّا فكنت أضحك من هذه الايطاليّـة التي ما كادت تعرفني حتّى باتت تريد احتكاري أو هكذا حسبت ، وأكثر من مرّة تحدّثت عن لمى ، وسألتني عن زوجـها : أجرّاح ناجــح ؟ معــروف في بغداد ؟ غني ؟ محبوب ؟ الأسئلـة المألوفة التــي تطرح دونما تركيـر كثير ، لنلقى أجوبـة لا تتــوخّى الــدّقـــة " (5) .

إنّ اميليا تبدي اهتمامها بعصام ، لكنّها أيضا تسأل عن فالح وزوجته . وهذا الاهتمام أدّى ، كما رأينا سالفا ، إلى غيرة لمى . كما أنّه ينبئ بما سيكتشف في آخر الرواية عندما تتّضح شبكة العلاقات بين الشخوص وتتحدّد الأدوار دون مواربة أو غموض . واميليا هي التي أدّت إلى تعارف عصام بوديع ، وهي ليست إلاّ صديقة مها

(1) جبرا: "السّفينة" ص 11 .

(2) م.ن.ص 32.

(3) م.ن. ص 33 .

(4) م.ن. ص 34 .

(5) م.ن. ص 35 .

الحاج خطيبه وديع التي نكصت عن الرحله في آخر لحظة (1) .

إنّ انكشاف هده الخفايا بدرجتّا يجعل العمل الروائي يولي أهميّة خاصّة لهده الشخصيّة . فهي الرابط بين عديد العلاقات التي لا تنكشف إلاّ بفضلها . وقد تدرّج الكاتب في توضيح هده العلاقات ، وهو في ذلك يجعل القارئ أسير متابعته . ويكتسي دور اميليا أهميّة من مشاركتها في ذرى الرواية . ولعلّ أبرز مثل على ذلك دورها في رقصة لمى . لقد بادرت هي بالرّقص ثمّ تبعها فرنندو ، ولحقت بهما لمى ، فهي هنا تلعب دور المحرّض ممّا أدّى بالدكتور فالح إلى تلك الثورة العارمة .ولا شكّ أن اميليا كانت تسعى إلى مثل هذا التسنّج ، فهي ، كما سينكشف لنا عبر النسيج الروائي ، كانت على علاقة بفالح . فقد دعته مرّة إلى غرفتها لعيادتها .ولمّا سأله محمود قائلا : " كيف وجدت السيّدة اميليا ؟ أكفهرّ وجه الطبيب قليلا : " أرجوك محمـــود ! " . [...] " (2) .

إنّ اميليا هي مفرق علاقات متعدّدة . فهي على صلة بمها الحاج حليلة وديع وعلى علاقة بمحمود الذي اتّضح أنّه يعرفها في بيروت فهو صديق روحها ميشال أسعد ويعرف محمود بحبّه لها (3) إلاّ أنّ اميليا تنفي علاقة الحبّ هذه .فهو ، في نظرها، مجرّد صديق لروح لم يترك في نفسها أيّ أثر . أمّا حبّها الحقيقيّ ، فهو للدكتور فالح ويتّضح ذلك إبّان سردها هي حيث يكون الاعتراف على غاية الوضوح والبيان .

إنّ اميليا كبقيّة شخوص "السّفينة" المثقّفة تعيش المفارقة . فهي تعشق الدكتور فالح ، لكنّها لا تستطيع البوح . تقول : " لم أكن أتصوّر أنّ الأمر سيكون بمثل هذه الصّعوبة ، فالح على مقربة منّي ، وكأنّه على بعد ألف ميل عنّي " (4) . إنّ ميلها للدكتور كان نتيجة لقائها به في إحدى المؤتمرات الطبّية التي رافقت فيها صديقتها الدكتورة مها الحاج ، ومها هي التي عرّفتها به . وفالح هو الذي أغرى إليها من بغداد كي تبحر في هذه السّفينة (5) .. إلاّ أنّ نزولهما معـــا إلــى نابولي بعدمـــا

(1) جبرا."السّفينة"- ص 51 .
(2) م.ن. ص ص 137-138 .
(3) م.ن. ص 138 .
(4) م.ن. ص 187 .
(5) م.ن.ص 188 .

ادّعت لمى مرضها ، جعلت الدكتور يرى زوجته معيّة عصام في طرقات نابولي .فإذا الدكتور يتعبّر فجأة ، وتعمّه الكآبة السّوداء . تقول : " رأيت فالح ينظر إلى الرّصيف الآخر من الطريق . ويصعق . نظرت إلى حيث اتجهت عيناه ورأيت لمى وعصام يسيران دراعا بذراع ، مهرولين نحو المدينة . لم تكن دهشتي كبيرة (بل لعلّي فرحت نحت ، وأنانيّة) . غير أنّ فالح فقد السّيطرة على نفسه ، وخشيت أنّه سينهض في الحال ويركض في أثرهما . أمسكت بيديه ، وإذا بهما تنتفضان . اصفرّت شفتاه وزاغت عيناه . ولم يقل شيئا "(1) . وأمام هذا الكشف صدم فالح صدمة عميقة . فإذا هو أشبه بالميّت . ولم تستطع اميليا بما تملك من لباقة وأنوثة وحصافة أن تثيره ، بل إنّها خشيت منه على نفسه . ولم تطمئن إلاّ بعد لأي ، وقـــد " أحسّت أنّ فالح أخذ يتّقد ويشتعل على صدرها "(2) .

إنّ اميليا في سردها حدّدت علاقتها بفالح ، وإبّان نزولها مع عصام إلى المدينة، أوضحت أكثر . فإذا العلاقات متشعّبة متداخلة . تقول : " إنّنا (اميليا وفالح) اتّفقنا سرّا على القيام بهذه الرحلة رغم مرافقة زوجته له ؟ "(3) . فاميليا لم تحبّ المهندس عصام وإنّما وجدت فيه تعويضا عن فقدانها للحبيب القريب البعيد فتسلوه. ولذلك فإنّها تأثّرت بانتحار فالح ، بل إنّها بكته بكاء مرّا ، كما فعلت زوجته لمى ، وهما ، بهذه الصفة يبدوان غريمين . فلمى ، إن إصابتها الغيرة لميل اميليا إلى عصام ، فإنّها لم تكشف العلاقة بين اميليا وزوجها . في حين لم تكن اميليا تعلم بالعلاقة الوطيدة بين عصام ولمى إلاّ أنّها تفطّنت إليها بتقدّم الأحداث وانكشاف الأسرار ، وإضاءة " المناطق المظلمة " فقد علم وديع من اميليا أنّ مها هي سبب تعرّفها على الدكتور فالح . ومن ثمّ تتّضح كلّ الأدوار . فعصام أراد الهروب من لمى فركب " الهيبركنولير " إلاّ أنّ لمى علمت بسفره فحجزت لنفسها وللدكتور فالح. ودعا الدكتور خليلته اميليا إلى الرّحلة . ودعت اميليا بدورها صديقتها مـــها لمرافقتها . وأبت مها إلاّ أن تدعو خطيبها وديع ويغادر معها . أمّا محمود ، فلا شـــكّ

(1) جبرا."السّفينة".ص 191 .

(2) م.ن. ص 197 .

(3) م.ن. ص 206 .

أنّه علم بسفر اميليا ، فركب بدوره نفس " السّفينة " . فإذا سفينة "الهيركبولس" سفينة عشّاق يتحابّون فيهربون من بعضهم البعض . فالقلوب مأسورة ، لكنّ الحياة تجنح بهم إلى مزيد من العراقيل والعوائق . ومع ذلك ها هي تجمعهم في سفينة حمقى ، تقرّب البعيد وتُبعد القريب - فوديع ركب السّفينة ساخطا ، بعد أن تركته مها ، فوجد في حاكلين بعض السلوى ، وعصام ناشد سلوّ المرأة الّتي ما كان ليعيش في بغداد ، بدونها، فطلب النأي عنها.فإذا الحبيبة تتجسّد أمامه فجأة وسط سفينة عائمة.واميليا تتابع حركات حبيبها الدكتور فالح وهو محروس من زوجته لمى . فلا مجال للحبّ إلاّ النزر القليل . أمّا محمود شعبان راشد فقضيته أعمق ومأساته أشقّ ...

لكن ، قبل ذلك ، من هو محمود شعبان راشد ويوسف رامز حداد ؟

محمود شعبان راشد - يوسف رامز حداد :

هما شخصيتان نرينان فرصتا نفسيهما على الشخصيّات السّاردة فتمكّنتا من التعبير عمّا يخالجهما بكلّ طلاقة وحريّة بل إنّهما فرضتا على الآخرين نظرتهما فافتضحتا وانكشفتا عبر تعبيرهما الخاصّ دون مواربة ولا تمويه . إنّ هاتين الشخصيتين امتطيتا " السّفينة " من "بيروت" . إلاّ أنّهما برزتا خاصّة بعد الانطلاق من الاسكندرية (1) . ويقدّمهما عصام قائلا : " يوسف ومحمود : دون كيخوتي وسانكو بانزا هكذا خيّل إليّ أوّل الأمر ، إذ رأيتهما متلازمين . يوسف شاعر ، طويل القامة ، ضامر الوجه ، له لحية مُدبّبة ، في عينيه بريق من لا يقنع بما يرى بعينيه.ومحمود بدين ، قصير ذو نظارة غليظة يكركر بين الحين والحين بصوت غليظ يئزّ ويصرّ يغطي صوت رفيقه الحالم الهادئ ، وهو يكاد يركض وراءه [...] يوسف لبناني أمّا محمود فلم أستطع الجزم من أيّ بلد عربيّ هو . فقد كانت لهجته خليطا من المصريّة و " الشاميّة " . وقد حسبته دمشقيّا وأيّدني وديع في ذلك ، ولكن لمّا سأله أحدنا مسافره " من أيّ بلد الأخ محمود ؟ " أجاب : " أنا أسافر بلبسه باسيه " وقد علمت فيما بعد أنّه يحمل شهادة دكتوراه في القانـــــون من جامعة جنيف ، إذ

(1) جبرا-"السّفينة"-ص 36.

أهداني كتابا من تأليفه مطبوعا ببيروت ، عنوانه " شرعية السّلطة بين الدّستـــور والثورة " (1).

إنّ يوسف شاعر لبناني في حدود الخامسة والثلاثين من العمر (2) . أمّا محمود فمتحصّل على دكتوراه في القانون من جامعة جنيف ، في لهجته ميل إلى الدّمشقيّة وإن لم تتّضح انتماءاته . لكنّ المهمّ فيه أنّه رجل مثقّف ثقافة سياسية واسعة . وفي أوّل تقدم له حدّثنا عصام عن رأي محمود في المرأه ومغامراته معها . أمّا يوسف فشاعر يتأثّر باللحظة ، لذلك فإنّه سرعان ما تغنّى بلمى وبغيرها من الصبايا الجميلات (3) .

أما محمود فكان رجل سياسة ومحاور عنيد . وقد وجد في الدكتور فالح وفي وديع أحيانا محاورين جادّين . كما كانت مشاركة لمى في الحوار سببا في تصعيد الرؤى واختلافها ، وضمن هذا الحوار برز الاختلاف على أشده خاصّة عند نقاش مسألة الإيمان . إلاّ أنّ " محمود " أوضح أنه سياسيّ محنّك عرف السجن وتقبّل التعذيب ، بل أنه قصّ على هؤلاء قضيّة "بلعه الموسى" منذ الصغر . ممّا جعل عصام يستنتج ، قائلا : "لم يكن لديّ شك في أنّ صاحبنا قد اشترك في نشاط سياسيّ كثير، نشاط سرّي على الأرجح ، يعمل وراءه ما كان يرفعنا ويخفضنا طيلة السّنين الماضية من حماسات جامحة متقلبّة ، نحن الأبرياء" . (4) .

إنّ " محمود " يمثّل السّياسيّ الذي طلب الهجرة لأنّه لم يستطع القيام بالفعل التاريخيّ الذي يعيد كتابة تاريخ الأمّة ، وإنّما هي محاولات يائسة تبدأ لكي تنتهي . إلاّ أن هذا الفعل أو المحاولة اليائسة هي ضريبة لا بدّ منها للوصول إلى الإرادة الفعّالة. فـ"محمود " رغم كلّ شئ ، فعل وذاق طعم " بلع الموسى " من السياسة .وما هيجانه وجنونه عند مرأى سيئه مر العجمي إلاّ دليل على ضرب من الوعي بوجوب فهم الواقع والتحسّب له . فالتعبير ليس وليد حركة تمرّد أو ثورة ظرفيّة ، وإنّمـــا

(1) جبرا :"السّفينة": ص 37 .

(2) م.ن. ص 95 .

(3) م.ن. ص ص 37-39 .

(4) م.ن. ص 112 .

هو تخطيط وبرمجة دقيقة تفهم دقائق الأمور وتسوعبها الاسيعاب الصّحيح . إنّ هذا البطل مؤمن بالعمل السياسيّ . وعلى عكسه كـــان "يوسف" . ويوسف جميـــل بطبعه ، وهو شاعر حسّاس يعيش لحظانه إبداعا . ولذلك هو لا يميل إلى هذا الحوار الفلسفيّ السياسيّ وإنّما يعترف بقدرة " الحدس الشعري ".وقد وجد فيه محمود خير رفيق . فكأنّهما يتكاملان،لذلك فإنّ يوسف يطلع "محمود " على إنتاجه الجديد وقد أورد الكاتب بعضا من شعره .وهي مقاطع تحوم حول السّفينة وعشّاقها وبخاصّة لمى. إلاّ أن يوسف لم يكن ليعجب بلمى وحدها فقد استدرج "عفت" الّتي كان محمود ينسج خيوطه حولها . وكأنّ "محمود" أحسّ بموقف اميليا منه فأراد تعويضا ، إلاّ أن هذه الطالبة المصرية تحوّلت عنه إلى يوســف الشاعر . ولا غرو ، فيوسف شاعر جميل حسن الهيئة وهو يذكّرنا حتما بالنّبيّ يوسف الجميل وقصّته مع امرأة العزيز ، فلم يجد "محمود " مندوحه من بكاء حظّه التّعس(1).

إنّ "يوسف" و"محمود" شخصيتان أضافتا إلى متقّفي السّفينة بعدا آخر حيث أمست السّفينية تحمل بين جنبيها أغلب المستويات الاجتماعية ، والميول الفلسفيّة والايديولوجيات السّياسيّة.فإذا السّفينة مدينة بحالها . وقد اتّسم أبطالها بقلقهم الدّفين الذي ولّد داخل كل واحد منهم ضربا من التمرّد ، لكنه تمرّد لم يصل حدّ الثورة العارمة عدا الدكتور فالح الذي جاءه - إبان تمرّده الكبير- الموت بالموت .

إن " المتقّفين " في رواية "السّفينة" هم شخوص واعون بما يعانون من فواجع متعدّدة . فواقعهم المتردّي يجعلهم يعيشون في المدينة / الأتون . والمدينة أفقدت الفرد لا هويّته فحسب ، وإنّما دفعته في دوّامة الفراغ الكبير . فإذا هو يسعى إلى هروب لا يمكن بحال من الأحوال نحصنه . وهذا الهروب ليس إلا عودا على بدء بمعنى أنّ الفرد يقوم بالهروب لكنّه يساق مرّة أخرى ومن نافذة أخرى إلى نفس المقام . فعصام وجد نفسه أمام طريق واحد هو الهجرة من بغداد إلى لندن للعمل هناك بعيدا عن أرض لم تلبّ حبّه لقريبته لمى لسبب قديم لا ضلع له فيه . فقد قتل والده عمّ لمى ممّا انجرّ عنه قتل الحبّ الذي فعل فعله فيهما ، إلاّ أنّ لمى ، أصرّت على اللحاق به في "السّفينة" التي اعتبرها عصام ملاذه ووسيلة هروبه . أمّا وديع فهو قد وجد نفســـه

---

(1) جبرا :"السّفينة": ص 232 .

ينساق في رحلة لا تستجيب لمطامحه ، فهو يفني حتّا في العودة إلى القدس ليكون مخصبا للأرض فعّالا فيها . إلاّ أنّ " مها " خليلته لم تكن لتستجيب إليه إلاّ في آخر الرواية حيث تلتحق به في نابولي ، وتقرّر تجربة الفعل معه . أمّا اميليا ، فإنّ زوجها قد خذلهـا ، وترقّب فوجـدت في فالح ملاذا ، إلاّ أنّ وجـود لمى زوجتـه جعلت التّقارب صعبا واللقاء أصعب . وقد ازدادت مأساتها حدّة بانتحـار من أحبّت ، ولم يجدها وجود عصام الحبيب "المعوّض" "التمثيلي" أو"محمود" العاشق ، نفعا .

إنّ هؤلاء ومن ارتبط ، بهم من شخصيات ، صورة لمجتمع عربيّ بدأت قيم جديدة تفعل فيه فعلها . فإذا الإنسان محاصر مكبوت غريب بين أهله . وقد تمكّن جبرا من تصوير هذه الوضعية بدقّة متناهية جاعلا من شخوصه " إنسانيين " بالأساس ، أي إنّهم يستجيبون لنوازعهم ويميلون لعواطفهم ، فهم ليسوا خيّرين طيّبين كلّ الخير والطيبة ، ولا أشرارا غاية الشرّ . وإنّما هم : الإنسان بخطيئته الأولى . ولذلك يحيون حياتهم : ينفعلون بأحداثها ويتفاعلون معها ، إلاّ أنّهم ، في العالم الأعمّ ، يشعرون بالضّيم والظلم والحقد ، وندرة "إنسانية " المرء في المجتمع . ممّا جعلهم فارّين يسعون إلى سعادة مرّة أو مرارة سعيدة تتمثّل أساسا في الخروج من بوتقة الصّراع أو الهروب من الهوّة ، إلاّ أنّ حدّة الصراع وقوّة دوّار الدوّامة تفعل فعلها ، فإذا الهروب ليس إلاّ عودا ، وإذا المأساة فاغرة فاها والهوّة السّحيقة منفتحة غاية الانفتاح تنتظر النهاية التي قد تأتي في كلّ لحظة ومن كلّ فجّ . وإن كان الشخوص في " صراخ " قلقين قلق العصر ، متبرّمين منه ، فإنّ شخوص " السّفينة " وقد حوصروا حصارا منيعا ، فدفع بهم الواقع المرّ والقلق الحافد إلى ضرب من التمرّد تمثّل في هروب عصام واتّضح في مغامرة وديع الذي امتطى السّفينة وحيدا ، وبان في إقدام الدكتور فالح على تمرّده الكبير ، يعني به تمرّده على الحياة ذاتها ، فقد ثار على الموت بالموت ، وقاوم الواقع بحقيقته المرّة . ولا غرو في ذلك فإنّ شخوص "السّفينة" يمثّلون جوقة تنشد مأساتها بحرّية وطلاقة،وقد عبّرت كلّ الشخصيات عن عوالمها الدّاخليّة في ضرب من الاعتراف والتعرّي.فكأنّ الكاتب يجد في التركيب السمفوني الأسلوب الأمثل في تحديد وضعية الإنسان وهي وضعية صوّرهـــا الكاتب

وفق مصير يتأرجح بين عسل حلو المذاق وموت زؤام (1) ، وهي بالنهاية " حربة وطوفـــان " .

المثقّف الثائـر :

إنّ شخوص جبرا ، هم في الغالب الأعمّ متميّزون بوعيهم ، فهم من الطّلبعة المثقفة الّتي تعيش حاضر الزّمن العربيّ . وهو حاضر إشكاليّ . وقد جاءت شخوص رواية " البحث" على غرار شخوص روايتي : " صراخ " و "السفينة " مضمّخين بنزعتهم الثّقافية ونظرتهم المبنيّة على سعة اطلاع وعمق معرفة . والدّارس لهذه الشخوص يلاحظ أن الرّواة ليسوا إلاّ حاملين لوعيهم الحادّ بالواقع ، كما أنّهم مرايا جليّة لوعي الآخرين . فالشّخوص السّاردة مرايا نقيّة ينجلي عبرها وعي الآخر بوضوح ودقّة . فالشخص ينفضح ويفتضح عن وعي وعن غير وعي ، فهو يعبّر عمّا يكنّه ، وكأنّه يخاطب ذاته ، فإذا هو يصوّر دواخله ويكشف خفاياها بأناة وتدقيق . وقد زاد هؤلاء نقاء وجلاء امكانياتهم اللغوية ، فهم ، في الغالب الأعمّ ، موسوعيون يفقهون المعرفة ، عارفين بأصولها ومتعمّقين في فروعها . فهم يحيون حياتهم ويعيشون واقعهم ، ولـمّا يطرحون مشاكلهم للدرس يبسطون آراءهم دون طلاء ، ويفجّرون ما تكتّف في دواخلهم من فلسفات ونظريّات دون الوقوع في "شعاراتيّة" فجّة وإنّما يستلهمون زادا لغويا ثريّا ، عميق المعاني دقيقها .

وإن كانت رواية "صراخ" هي التحسّس الأوّل للحياة أو على الأقلّ التجربة الأولى ، لشخصيّة مثقّفة ابتدعها جبرا ليصوّر بها الواقع العربيّ قبيل سنة 1948 . فإنّ قدر هذه الشخصيّة في نهاية الرواية ، كان توقّفا للاختيار : اختيار الطريق والمصير في آن واحد . فإنّ الشخصية في " السّفينة " ، كانت هروبا من الواقع بعد الغوص فيه . إلاّ أنّه هروب من قلب الرحى مؤقّت ، إذ سرعان ما عادت الشخصيّة إلى موقع الهوّة في انتظار الولوج الكبير . أمّا في روايه "البحث " فإنّ الشخصيّة جاءت في حالة الغوص أو هي متلبّسة به . بمعنى أنّنا أمام مصائر دخلت المعـــــرك

(1) إنّ تصوير جبرا لوضعية الإنسان شبيه بما يشبه مثل "الرجل الهارب من الفيل الهائج إلى البئر"-انظر :عبد الله بن المقفع :"كليلة ودمنة"-ص ص : 65 -87.

وتعمّقت فيه بل تأسّت الآسى كلّه معه . ولا غرو أن يعرف جبرا قائلا : " أنا أسوقني لأشخاص معيّنين ، أجعل من هؤلاء الأشخاص أناسا حقيقيّين ، أراهم وهم يوصفهم وتنقلهم في حياتي وفي حياة النّاس المحيطين بهم ... أنا من ناحية ، أشعر بأنّني أتكلّم عن أناس حقيقيين ، ولكنّني أعطيهم صفة مطلقة . وهذه الصفـــة المطلـــقة ، قد تساعد القارئ على الشعور بأنّ ما يقرؤه هو وثيقة اجتماعية أو تاريخ أو فلسفة، ولكنّي في الواقع ، أقيم رموزا في ذهن القارئ تجعله يشعر بأنّه دخل معي في أعماق لم تكن بحسابه ، دخل معي في متاهة ، وفي الدائرة الحلزونيّة الّتي تقترب من جوهر الإنسان ، لأنّنا في النهاية نبحث عن جوهر الإنسان ، الإنسان مطلقا ، والإنسان العربيّ تحديـدا ... "(1) .

إنّ هدف جبرا من تصوير شخوصه هو إجلاء الخفيّ وإبراز الباطن . فجاءت شخصياته عناصر مفعمة "بإنسانيتها" بحتها ، وجهدها المتواصل وجدّها الّذي لا ينثني من أجل فرض هذه الإنسانية . ولعلّه في ذلك يتبع دعوة جورج صاند لفلوبير : "اسمح للريح بالهبوب من خلال أوتارك ... واسمح للشخص الآخر بالحديث من خلالـــك أكثر ممّا تفعل "ولذلك جاءت شخوصه عنوانا للشخصيّة الإنسانيـــة" "بتراكم الزمن فيها مع ما يتركه الزّمـــن من آثار ، آثار الجروح والنّـــدوب والأفراح والأحزان والمآسي الخ . والصدامات مع الناس ، والصدامـــات مع النفـــس والصراعات المختلفة والأفراح العنيفة الشّهوات العائمة والشهوات القائمة الباقية..." (2) .ويـــؤكد جبرا موضّحا :"والبحث هـــو بحث لهـــذه التجارب الّتي تسلسلت في وقت مّا زمنيّا وأدّت بـــنا إلـــى هذا الوضـــع المعيّن في حيوات هؤلاء الأشخـــاص "(3).

إنّ " البحث " تجربة روائيّـــة ثريّـــة بشخوصهـــا ذات المنحـــى المأســـاويّ، وقـــد جاءت هذه الشخـــوص مفعمـــة بتجربة عنيفة ، فإذا نحن أمام حيوات نحـــكي وضعها ونلهج بواقعها المرير.لكن كيف يقدّم جبرا شخوصـــه ؟ وما هي خصائصها ؟ .

(1) جبرا:"الفن والحلم والفعل":ص 248.

(2) م.ن. ص 321 .

(3) م.ن. ص 483.

للإجابة على ذلك، لا نرى مندوحة من تحليل هذه الشخصيات ، وكان بالإمكان أن ننطلق في تحليلنا إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين (1) . فيهتمّ بالشخوص المساعدة فالشخوص المعارضة ، إلاّ أن هذه الطريقة لن تمكّننا من فهم أصالة الفنّ الروائي عند جبرا، فهذا الكاتب كما بيّنّا آنفا وجد في التّركيب السنفوني ملاذةً حيث مكّنه ذلك من تقديم شخوصه وهي في ذاتها صوت وصدى ، فالشخصية عند جبرا وجه وقفا في آن . ولذلك فلا بدّ لنا من أن نستشفّ أهمّ خصائصها الداخليّة لنتوصّل إلى جوهر إنسانيّتها . وكما درسنا شخوص رواية " صراخ " فإنّنا نرى أن دراسة أبطال "البحث" يجب أن ينطلق من هذا الهمّ الكبير الّذي نعيشه الشخوص ونعنى به قلقها وتمرّدها، فبحثها المتواصل عن ذاتها وبقاياها . إنّنا ، في " البحث " أمام شخوص باحثة كاشفة متعمّقة . ولا غرو ، فهي عبر هذا النسيج الرّوائي تعيش مأساتها وقد حمّ فيها القضاء ، فإن كان الأبطال في" صراخ " حائرين قلقين ، وفي السّفينة متمرّدين ثائرين مصوّتين ، فإنّ الشخوص في " البحث " هم مُدلجون في مَناطق الظلام مُندسّون في المتاهة وَالِجُون الأبواب الممنوعة والأجواء المقطوعة .ولذلك فإنّ تحليلنا ينطلق من تقسيم هذه الشخوص إلى قسمين كبيرين :

<u>أولهما</u> : شخوص أفراد : ونفرّعه بدوره ، إلى قسمين :

أ - شخوص رجال .

ب - شخوص نساء .

ولذلك سندرس في البداية شخصيتين هما :

1- ابراهيم الحاج نوفل .

2- كاظم اسماعيل .

لنعرج بعد ذلك إلى تقديم :

1- وصال رؤوف .

2- مريم الصفّار .

3- جنان الثامر.

---

(1) نذكر على سبيل المثال : -عبد الله الصالحي : "البنية والدّلالة في رواية " البحث" - على الفزاع - "الفن القصّصي عند جبرا" .

4- سوسن عبد الهادى ورباح كمال وحسان عواد .

ثانيهما : شخوص أرواح وهم على التوالي :

1- طارق وسميرة رؤوف .

2- جواد / هالـه .

3- عامر / آن .

4- وليد / ريمـه.

شخوص / أفـــراد :

1- شخوص رجال :

ابراهيم الحاج نوفل :

" يهمّني جدّا حينما أكتب أن أوجده (المثقّف) عن طريق أشخاص يستطيعون أن يفصحوا عمّا في أنفسهم . أشخاص ناطقين ، أشخاص يتأثّر فعلهم بتفكيرهم ، وتفكيرهم بفعلهم أو لافعلهم أو غياب الفعل في حياتهم . هذا في الأساس من فنّي الرّوائي ، ومن رؤيتي ، ولذلك فإنّ أشخاصي عادّة ، هم من النوع الذي يستطيع أن يعبّر عن نفسه يستطيع أن يتكلّم ، والذي يغترف من كل ما تراكم في ذهنه من معرفة وثقافة وتجربة ليحدّد نقطة مّا أو موقفا مّا ، فأنا في نظري أن كون المثقّف بطلا أو نوعا من البطل ضروريّ ..."(1) .

إنّ جبرا يجد في المثقّف البطل المثاليّ ، لأنّه يمكّن القارئ من معرفة خفاياه وتحديد ما يعتمل في دواخله بكلّ يسر ووضوح . فأبطال جبرا مرايا جليّة تفتضح أعماقهم وتتحدّد ، لا بالنظر في علاقاتهم فحسب ، بل لأنّهم يتكلّمون وينطقون ويتنافسون . وهم في كلامهم وفي نطقهم وفي نقاشهم ينفتحون على الآخرين . فإذا هم يحملون صورة مجتمعهم في كلّ أطواره وجلّ حالاته . وإن كان وليد مسعـــــود "المبحوث عنه" أو الغائب الحاضر ، قد ترك صورة من سيرته الذاتيّة ، وإن تكلّم في آخر سفره له خارج العراق ، وترك شريطا مسجّلا بصوته ذاته ، فإنّ إبراهيم الحاج نوفل ، قام بنفس الأمر ، بل إنّه بصورة مّا ، أعاد لنا سيرته عبر ثلاثة أشرطة سجّلها

(1) جبرا:"النص والحلم والفعل" ، ص 466 .

بـ"وعي تلقائي" . وهو في ذلك يتعرّى أمام نفسه أوّلا،ثمّ أمام سامعه ثانيا ، وأمـــام قارئه ثالثا . ويختم ابراهيم حديثه بقوله : " تصبحون على خير ، جميعا تصبحون على خير .

لقد طلع الفجر .

الفجر؟ إنّه عوراء البارحة،الشمس،وهذه ثلاث كاسيتات قد امتلأت بصوتي،من له الصبر والجلد فليسمعهـا.والله لن أخطّ منها كلمة واحدة على الـورق"(1).

إنّ ابراهيم الحاج نوفل يعيد نفس العمليّة التي قام بها وليد ، أي إنّه خاطب ذاته عبر صوته، وإن أقسم أنّه لن يحبرها كتابة ، فإنّه ركّز على الصّوت . والصّوت أقرب سبيلا إلى الاعتراف ، بل لعلّه صنو له . والصّوت أيضا قول ، والقول جرح قد لا يندمل . وإذا أصرّ الإنسان على القول الصريح ، فإنّه يقول ما يقال ويقول أيضا ما لا يقال . وعندئذ هو يصرخ حتى يصدم آذان الآخرين ، فيسمعونه ويحسنون الإصغاء إليه بانتباه . وهو مبتغى ابراهيم . ولا غرو في ذلك ، فهو من روّاد النهضة الجديدة عاش معترك الخمسينات بما فيه من اهتزاز ورخاوة ، وما فيه من قوّة وصلابة. يقول متحدّثا عن زمن تعرّفه على وليد ، زمن التقلبات الكبرى : " هكذا تعرّفت على وليد مسعود في مطلع الخمسينات . وفي البنك العربي بالذات ، الذي كان أبي يتعامل معه . كان التعارف سهلا وسريعا لأنّ "وليد" كان يعرف اسمي وأنا أعرف اسمه ممّا تنشره الصحف . نحن جيل الوثبة ، كنت أقول . ولو أنّ وليد لم يكن قد جاء بغداد في أوائل 1948 ، بل جاء بعد ذلك بسنة ، لم يرنا أيّام الوثبة التي كانت فاتحة الحياة الحقيقة : السياسـة (كما كنّا نفهمها أيامئذ) الكتابة ، الفن ، التوقيف ، الرؤيه الطوباويّة الهائله . كنّا نكتب في الصحافة المحليّة ، نسرّب مقالاتنا إلى لندن ومصر، أنا وكاظم وجواد ووليد وآخرون .بعد مظاهرات عام 1956 أوقفنا جميعا ..."(2) .

إنّ ابراهيم الحاج نوفل ، وإن كان من أسرة ميسوره إلاّ أنّه كان مسكونا بالأفكار الثوريّة التي هزّت العالم العربي في منتصف هذا القرن خاصة مع ثـــوره

(1) جبرا ."البحث".ص 359 .

(2) م.ن. ص 312 .

مصر سنة 1952 وإبّان العدوان الثلاثي عليها سنة 1956. فكان التماعل كبيرا بين المأمول والواقع ، فإذا الشباب المتعطّش إلى التّغيير يشارك في الصحوة إلاّ أنّ الإيقاف كان هو السّيّد .إنّ ابراهيم في اعترافاته وهو يصوّر مراحل من حياته متنوّعة ، إلاّ أنّه يعرض إلى شخوص آخرين ويبرر ملامحهم ويبسط نقديا أفعالهم ، وهو في كلّ ذلك يترك للآخر حرّية التعبير ، ولذلك كثرت في حديثه ، المواقف المسرحيّة . فيورد كلام الآخرين دون تحريف بل دون تقويم . وهذا ما نستشفّه عند تصويره للأحداث الجسيمة الّتي عاشها وليد في بغداد إبّان منتصف الخمسينات ، وكذلك الجدال الكبير حول كتابه الّذي أصدره ببيروت تحت عنوان " الإنسان والحضارة " وموقف كاظم منه(1) .

إنّ "وليد" في نظر" ابراهيم" ، كان يهدف إلى المساهمة في خلق جيل جديد ، جيل يؤمن بالفعل . فهو " صمّم على أن تكون بغداد منطلقا جديدا له ، ولكلّ فلسطيني بل لكلّ عربيّ ، ولتكن بداية النصف الثاني من القرن أوّل الثورة العربيّة الحقيقيّة ... وأوّل الثورة ، هو أن تكون لك رؤية جديدة ، في كلّ شئ . من الاقتصاد حتّى الشعر - مبنيّة على معرفة حقيقيّة . كلّ شئ ترفضه ، يجب أن تعرف ما هو بالضّبط ، لكي تتوصّل إلى معرفة البديل. وهدف الرؤية ، في النهاية ، هو كلّ نظرية سياسية واقتصادية وفنيّة ، بعد كلّ صراع ، ونضال هو أن تحقّق إنسانا أمثل. إنسانا حرّا ، إنسانا له أن يقتنع ، وله أن يعارض ، وله أن يرفض . إنسان كهذا ، هو الّذي ، في النّهاية ، يجدّد الأمّة ، يعيد بناءها ثابتة لتساهم في تقدّم البشريّة "(2) .

إنّ مطمح "جيل الوثبة" ووليد ، وفق هذا المنظور ، هو بعث فكر حرّ جديد ، فكر يعتمد الفهم القويم للأشياء . ولا فكر بلا معرفة . والمعرفة أسّ كلّ عمل جدير بالتأريخيّة والبقاء . فالفعل لن يكون مجديا إذا لم يكن قائما على فهم الواقع ، فهم لكلّ القضايا المطروحة ، قضايا المجتمع الاقتصادية والسياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة . فبدون هذه النّظرة المتكاملة الّتي تنطلق من الواقع قصد استشفاف معطياته وفهم مرتكزاته ، يكون العمل فاشــلا ، بل إنّه يمسي سببا في الثبـات

(1) جبرا:"البحث"،ص 313 .

(2) م.ن. ص 314 .

والاستكانة والموت .

ويجد ابراهيم في صورة وليد الباقية ، صورة الشخصيّة الفذة الفاعلة ، ملامحَ الإنسان الذي يُخشى منه . فيتصوّر أنّ اختفاءه ليس إلاّ عمليّة تمويهيّة ، فالرّجل ، في نظره ، متبوع تمّ قتيل " إن وليد مسعود اختطـــف رغما عنه ، وعندما قاوم قتلوه " (1)

إنّ هذه النظرة التي عبّر عنها ابراهيم أمام قلّة من الأصدقاء ، هي نظريّة يمكن أن تكون محتملة الوقوع . إلاّ أنّ صيغتها تشير بطرف خفيّ إلى كلّ من الدكتور طارق وصديقه كاظم بأصبع الاتّهام ، فهما آخر من شاهده في " الرطبة " أثناء القيام بعملية المغادرة وإجراءات السفر. وقد ناقشه الأصدقاء ، بل إن مريم اعتبرت "وليد " متواريا مختفيا .

إنّ ابراهيم ، وهو يصوّر نبذة من حياته ، صوّر مراحل من حياة وليد ، كما صوّر ملامح من سيرة ريمة زوجته ، بل إنّه أبرز ما يكنّه لها من حبّ يعترف به شخصيّا . فريمة " كانت إمرأة هائلة نحبّها جميعا ، وأنا أودّها بوجه خاص ، يظهر أنّني أعجب بالنّساء اللّواتي فيهن مسّ من الجنون : العيون الرائعة ، الشعر المرسل كالشظايا ، الضّحكة الهوجاء ، مع الإيحاء بالقدرة العملاقة على التمتّع بالحبّ ، بالجنس . جاء بها من القدس في خريف عام 1951 ، بعد أن تعرّفت أنا عليه بفترة قصيرة " (2) .

إنّ ابراهيم يميل إلى المرأة التي تثير فيه ضربا من الحلم الأخّاذ ، ونعني بها المرأة أو الفتاة التي تتميّز بغرابة خاصّة ، وهو لذلك ينساق في حبّ سوسن عبد الهادي الرسّامة التي مات زوجها علاء الدين صبري ، فإذا هي تأخذ منه اللبّ ، فلم يتمالك أن صرح طالبا الزواج بها (3) . ولم ترفض ولم تمانع ، لكنّها لم تقبل أيضا ، واكتفت بإهدائه لوحة تحمل رسم وليد . وتماما كما فعل الدكتور جواد عندما دعا أصدقاء وليد لسماع الشريط المسجّل ، أقام ابراهيم مأدبة ليشاهد هؤلاء اللوحة البديعــــة ،

(1) جبرا:"البحث"، ص 350 .

(2) م.ن. ص 316 .

(3) م.ن. ص 332 .

فأمست هذه اللوحة مدعاة للحديث عن وليد مسعود (1) . والتقى ابراهيم بهذه المناسبة بمريم الصفّار ، فوقع المحذور . يقول :"حدست حدسا قويّا مزعجا أنّ هذه المرأة إذا لم انتبه ستزعزع كياني وتشوّش عليّ حياتي"(2) .

إنّ ابراهيم وهو يفتضح داخليّا عند تسجيله مكّن المستمع أوّلا والقارئ ثانيا من كشف ما في نفسه من ميول وأفكار وعواطف ، لكنّه أيضا مكّن من معرفة خلفيات الصراع مع الآخرين . فوضّح علاقة هشام بمريم وهي علاقة انتهت إلى طلاق (3) . كما أنّه كشف علاقات وليد المتعدّدة بالنساء . ووليد يتميّز على الآخرين بصمته المطبق أمام هذه العلاقات. فهو من الذين يعملون في صمت . ويحبّون في صمت ، ويتأسّون في صمت (4) . وهو لا يصوّت إلاّ إذا ارتبط الأمر بالوطن ، فإنّ هياجه وصراخه يصمّ الآذان . ولذلك قرّر ابراهيم : " أنت زوبعة في دماغي ، وصوتك أحمله في صوتي "(5) ... " زوبعتك تستمرّ في أدمغة كثيرة ، لا دماغي وحده "(6) . ويبقى وليد أمام الجميع بداية لا نهاية لها ، أو نهاية لا بداية لها . وقد عبّر عامر عبد الحميد عن رأيه بصراحة وجلاء ومكّنه ابراهيم من الإدلاء بهذا الرأي بكل حريّة وطلاقة فقال : " لنا أن نشرّق أو نغرّب في حديثنا عنه . ولكن وليد كما أراه الآن ، إنّما كان شاعرا يريد أن ينظّم القصيدة الرّائعة الواحدة التي - التي لا يمكن أن تنظم... حياته ، آراؤه ، نهايته . أجزاء من تلك القصيدة الّتي استحالت عليه ، وها أنت يا مريم ، وأنا وأنتم جميعا نحاول ، أن نروي عنه الأبيات القليلة المتناثرة التي نذكرها ، كما كان يفعل رواة الشعراء في الجاهليّة - ولو استطعنا أن نجمعها ونبرمجها ونصمّها في الكمبيوتر ..." (7) . إنّ وليد قصيدة لم تكتب أو هي قصيدة كتبت بحياة صاحبها ، بدأها ولم ينهها أو ، على الأقلّ ، لم يبرز نهايتها . فبقيت قصيدة مفتوحة تجمع شيئا فشيئا ، بيتا بيتا ، مقطعا مقطعا . ومن ثمّ فكلّ بيت

(1) جبرا."البحث".ص 346 .
(2) م.ن. ص 333 .
(3) م.ن. ص 317 .
(4) م.ن. ص 340 .
(5) م.ن. ص 342 .
(6) م.ن. ص 343 .
(7) م.ن. ص 350 .

هو جزء من حياة ، وكلّ راو هو جانب من حياة ، إلاّ أنّ الصّورة النّهائيّة تبقى دوما منفتحة ، لا تنغلق ، وقد أرادها صاحبها على هذه الصّيغة ووفق هذه الشاكلة . وما ذوات الآخرين إلاّ صورة منه . فهي ذوات لها كياناتها الخاصة ، إلاّ أنّها في التحام وثيق معه . فالمسيرة مسيرة واحدة ، إلاّ أنّها متعدّدة الأوتار ، والأصوات. فإذا الذات المفرد ذات جمع غير متجانسة الأجزاء بل هي تصل حدّ التضّاد . وهي في نفس الوقت ، في التحام غريب شأنها في ذلك شأن الحياة ذاتها . وما ابراهيم إلاّ ذات منفصمة متعدّدة الرؤى والأخيلة ، إلاّ أنّها ، في الأخير، تصبّ في هذا الواقع المريب الذي يعيشه المواطن العربي عامّة والفلسطينيّ خاصّة . وما هذا المواطن إلاّ حصيلة ثقافيّة عربيّة غربيّة تتقارب لتتباعد وتتّفق لتفترق .

إنّ شخصيّة ابراهيم ليست إلاّ صورة من صور وليد وليس "وليد" إلاّ صورة منه. ولعلّ الأمثل أن نقول إن "وليد" هو الوجه ، وابراهيم ليس إلاّ القفا . فهما وجهان لعملة واحدة . وإنّ صوّر ابراهيم "وليد" وبسط نبذا من حياته ، فإنّ ابراهيم يبقى عند الرّواة الآخرين ذات متعدّدة الجوانب ، فإذا مريم الصفّار وجواد ووليد نفسه يصوّرونه ويعطون نبذا عنه . ويكفي أن نذكر هنا ، ما سرده جواد حسني ، عن زواج ابراهيم بعد طول تردّد ، من سوسن عبد الهادي : " كان ابراهيم الحاج نوفل قد أطلق لحيته زمنا ، فطالت جدّا ، حتّى غدا بسببها يشبه الغورو الهندي ، يوحي بقوّى نفسيّة خارقة ، تتبدّى في عينيه الساطعتين وسط وجه اختفى معظمه بشعر كث امتزج البياض بالسواد فيه ، بفوضى هيولية.وفجأة حلق لحيته ، وبان وجهه مستديرا ، عاديا ، مسلوبا من كل قـوّة . بعدها أطلق شاربه زمنا [...] حلقه.ثم عـــاد وأطلقه ثانية [...] وهو إذ يحمل هـذا الوجه الجديد ، تـــزوّج سوســـــــن عبد الهادي [...] " (1)

إنّ ابراهيم ، وقد تبدّى لنا ، فاضحا نفسه ، كاشفا عن دواخله ، فإنّه أصبح، بدوره ،موضوع حديث وكشف عند الآخرين . وقد مكّنه الآخرون من تقديم نفسه وإبراز وعيه كما هو، دون تدخّل أو زيف . ذلك أن الشخصيّة عند جبرا هي بالأساس نفس متحرّرة ، تتحلّى بوعيها الحادّ ، فتعبّر عن ذاتها تعبيرا شفّافا حرّا .

---

(1) جبرا :"البحث".ص 365 .

كاظم اسماعيـــل:

هو شخصيّة من المنقفس ، تربّة . وردت في رواية " البحث " باعتبارها صونا متميّزا.فهو محام أديب له نظره إلى الحياة والكون طريفة ، بلغ من العمر عقده الخامس . وقد وفق الكاتب في اختيار هذه الشخصيّة بل لعلّ توفيقه نابع من اختيار الاسم ذاته . فكاظم من فعل كظم - كظما - ومن معاني الكظم الأساسيّة نستشف خصائص هذه الشخصيّة . وتتمثّل هذه المعاني في ردّ الغيظ وحبسه ، وفي العطش والصدى وفي السّكوت والصّمت . وشخصيّة كاظم اسماعيل تتلخّص في هذه المعاني. فهو من ناحية يختزن في ذاته حقدا دفينا ، وهو متعطّش ، صادِ جنسيّا، إلى ارتواء يطلب فلا يدرك . وهو مع ذلك ، يقبل الواقع دون صراع أو مجابهة . وهو - قبل وبعد - يبحث عن منهج في الحياة .

ويتّضح المعنى الأوّل في قصّته مع وليد التي أوردها الرّاوي الدكتور جواد ، وهي حادثة تشير إلى انتقام وليد منه ، عندما كتب مقالا نقد فيه كتابه "الانسان والحضارة" نقدا لاذعا (1) . فكاظم وإن كان صديقا لوليد ، إلاّ أنّه كشف بانتقاده المبالغ فيه عن حقده الدّفين ، بل إنّه يعترف بذلك . يقول وليد : " لا بدّ أنّ في نفسك ينبوعا من الحقد " ويجيب كاظم قائلا : " في سبيل الدفاع عمّا أومن به ، حتّى الحقد، يكون فضيلة ".

إنّ ما يعتمل في أعماق كاظم من عداوة لوليد لم تظهر.وإنّما بقيت في باطنه مخفيّة . ووجد فرصة الإصداع بها عند كتابة المقال . ولا عرو في ذلك . فكاظم يكظم الغيظ ونوازعه داخله إلى حين . وهو ما دفع بالرّاوي إلى الموازنة بينه ووليد يقول : " كاظم بطيئ الاهتياج ، بطيء الغضب ، بينما ينشط الهياج والغضب في نفس وليد بحكّة واحدة ، كعود الكبريت ، كأنّ الواحد منهم متمّم للآخر "(2) .

إنّ "كاظم" لا ينفعل بسهولة ويسر . فهو من الذين لا يظهرون ما يبطنون ، وإنّما ينزلق بهم القدم بين الحين والحين . إلاّ أنّه يكون - إن انزلق وعبّر وقال - صريحا حدّ المجابهة ، مصرّا حدّ العصيان ، صعبا حدّ الحقد . وفعلا فإنّ "كاظم" وجد لذّة

(1) جبرا-"البحث"-ص 45 .
(2) م.ن، ص 51 .

قصوى في نقد وليد ونعته بشتّى النعوت . ولعلّ أشنعها تلك الّتي كان وليد يقاومها مقاومة كبيرة . ويخطّ السّارد القصّة فيقول : " إن كاظم كان قد قرّر أن يقذف بصفقته في الهواء ، ولو سقطت على وجهه بعد ذلك . فأمسك القلم ليكتب وهو يقول لنفسه : " يجب أن أصوّره على غير ما يتوقّع - بورجوازيا يجعل من الإنسانية قناعا يخفي به خوف طبقته من الانهيار . نشأ في أحضان النعمة ويرى الحضارة من منظور عائم يخشى فيه على الحرّية خشية أهل الترف . وينسى أنّ ضرورة الخبز تفوق الضرورات الأخرى" . وانطلقت في أعماقه قهقهته الشامتة الصّامتة . " يكفي أن أدعوه بورجوازيّا لتنهار القمّة الصّغيرة الّتي يتمتّع باعتلائها..."(1) .

إنّ "وليد" لم يكن ليتأثّر أو ينفعل مهما كان النّقد الموجّه إليه ، أو الانتقاد المصيب لشخصه ذاته . وإنّما أن ينقلب الرّفيق مهاجما بكلام يعرف صاحبه أنّه يتّهم باطلا ولا يقول فيه الحقيقة . عندئذ فإنّ التأثّر يكون أكبر والإحساس بالظلم أشدّ . لذلك فإنّ "وليد" رأى ضرورة الانتقام . وهو انتقام من صديق يدّعي في السرّ أنّ "الفلسطيني خطر" ، بل إنّه يجهر بها أحيانا (2) .وكانت نفسه تتمثّل في بعث الرّعب في قلب كاظم الّذي ولى كظم غيظه ، فإنّه ، في الأخير، استسلم وحمله وليد في سيّارته إلى خارج المدينة في ليلة ممطرة وخاطبه موضّحا : " اضبط أعصابك يا كاظم ، كما كنت دائما تفعل لا تكن مثلي . أنا عندما أغضب ، أعجز عن الكلام . ولكنّني أتحرّك بجنون ، يوم قرأت مقالك . لم أصدّق عيني . أنا لا أخشى تهجّم أحد عليّ . أنا الطّاحونة الضّخمة الّتي شبّهتني أنت بها . أطحن القمح والزّؤان معا . غير أنّ هجمتك كانت جارحة لأنّها جاءت منك ، منك أنت وأنت أدرى الناس بما عانيت أنا من فقر . وما جابهت من مشاقّ . ما الّذي تعرفه أنت عن الكفاح والصّياح والوقوف عاريا بين الذئاب ؟ الكلمة عندك منفصلة عن الفعل ، والإرادة منفصلة عن التنفيذ . معرفتك بالحياة بدأت نظريّة ، وبقيت نظريّة ، ولم تمتدّ قطّ إلى الأسس العنيدة الرهيبة . لم تعرف يوما قرص الجوع ، ولم تعرف رعدة البرد ، عندما يهاجمك الشتاء، وليس لديك سوى دشداشة واحدة ، دشداشة قطنيّة مرقّعة تكاد

---

(1) جبرا:"البحث"،ص 59 .

(2) م.ن، ص 323 .

لا تعطي خصيتيك (1).

إن واجه "كاظم" نقمة صدقه ببروده المعهود ، فهو ممّن لا ينفعلون بسرعة . وهو في ذلك يستجيب لإحدى الخاصيّات التي أوردناها في البداية . فهو يجترع الغيظ ويحبسه ويحتمله ويصبر عليه . وهو في ذلك يدلّ على ازدواجية ممكنة في شخصيّته . فكاظم يلتذّ من ناحية بعذاب الآخرين ، ويلتذّ بغضبهم . ثمّ هو يتحمّل تهجّمهم ، بعد ذلك ، بل إنّه لا يتورّع أن يتناقض . فيبرز ما لا يبطن ويبطن ما لا يظهر . وفعلا فإنّ "كاظم" بعد هذه الحادثة أعاد كتابة مقال جديد ، أبرز فيه وجها جديدا للكتاب " فيه بعد فكريّ خاصّ ، يتميّز بوعيه محنة الإنسان في النّصف الثاني من القرن العشرين وبعد الفاجعة الفلسطينية مع مستقبليّة جريئة تضع مؤلّفه في الصف الأول من ..." (2) .

إنّ هذه الشخصيّة تتميّز كما بيّنا ، بهذا التّناقض الصّارخ في مواقفه ومعاملاته.وكما أوضحنا فإنّ ذلك مرتبط بما يرمز إليه الاسم : كاظم من معاني . وبخاصّة معناها الأوّل المتمثّل في إخفاء ما يضمر ، إلاّ أنّ هذا الإضمار سرعان ما ينجلي فينقلب الباطن ظاهرا ، والظاهر باطنا . على أنّ ذلك لن يدوم على وتيرة واحدة ، فإذا هو في احتدام وصراع وبحث متواصل من أجل توازن يسعى إليه كلّه،لكنّه ينكفئ عنه ، ولا يصله .

إنّ شخصيّة كاظم تبدو لنا ذات طاقة لكظم الغيظ ، وحبس الغضب والصبّر على الضّيم والظلم ، وهي فوق ذلك تحتمل العطش والصدى المقيت . ولعلّ هذا الجانب الثاني يتمثّل في قدرة هذه الشخصيّة على تحمّل العطش الذي لا ارتواء له في مجال الجنس . يعلّق كاظم نفسه ، على ما دعاه إليه جواد دافعا به الى الزّواج ، فيقول : " خطيبة لي ؟ ألبس حراما ؟ لقد أسقطوني من الحساب أولاد الحرام " (3) . إن هذه المقولة تلخص تجربة كاظم في جانبها الجنسيّ . فهو - إن تزوّج ماجدة الصبّاغ ، بعد أن تخرّجت من دار المعلمين العاليّة و " كانت ماجـــــــدة من أبرز سمات

(1) جبرا:"البحث"، ص 62 .

(2) م.ن. ص 78 .

(3) م.ن. ص 73 .

دورنها لجمالها [...] لم يدم الزّواج أكثر من سنة ابتدأت بحصب عاطفيّ وانتهت إلى الجدب والطّلاق "(1).

إنّ هذه الشخصيّة تذكر الدّارس شخصيّة "محمود الراشد" في رواية " السّفينة " ، فكلاهما يشعر بنقص في المجال الجنسيّ ، إلاّ أنّ "كاظم" لا يتورّع ، فيعترف بأنّه قد أسقط هذا الأمر . فلم يعد يفكّر فيه . لكنّه يعود إليه ، وفق خاصيّة التّذبذب التي تسيطر عليه . وما تجربته مع سوسن عبد الهادي(2) أو وصال رؤوف إلاّ دليل على ذلك. وهي تجربة فاشلة زادت شعوره بالواقع المزري ، فإذا هو " حامل بؤس البشرية على كتفيه "(3) . لكنّه يثور على ابراهيم الحاج نوفل لا ، لأنّه ذهب في تحليل الأسباب لاختفاء وليد ، إلى اتّهامه معيّة الدكتور طارق، باختطاف الرّجل وقتله فقط ، بل لأنّه تزوّج سوسن عبد الهادى فيقول متسائلا : " ما الذي كان بيني وبين وليد حتّى تذهب به الظنون مذهبا كهذا ؟ حتّى اعتداء وليد عليّ في تلك الليلة الماطرة ، أتذكرها يا جواد ؟ قبل سنوات وسنوات - ألم أغفره له ؟ ألم أكتب عنه مقالا سيبقى من أفضل ما كتب عنه تلك الأيّام ؟ أم أن ابراهيم تزعزع من أساسه بتعلّقه بسوسن ، هذه المسكينة المخدوعة بذوي اللحى ، ونصوّر أنّي أنافسه فيها ؟ يا أخي ...متى نافست أحدا في امرأة؟ما هذا التنشنيع ، ما هذه الحقارة ؟... "(4).إنّ "كاظم" يعيش ضربا من الإحباط ، فبقدر ما تعدّدت علاقات وليد بالنساء وتوطّدت وتشابكت ، وبقدر ما عرف ابراهيم بعض النجاح في هذا المجال وكذلك بقيّة الشخوص، بقي كاظم شخصيّة متقوقعة لا تستطيع أن تقيم علاقات طويلة الأمد مع الجنس الآخر ، وهو عين ما عرفه "محمود راشد" في روايته " السّفينة " . إلاّ أنّ صدور كتابه الثاني الموسوم بـ " وقف للتحدّي " وكذلك تسميته "مديرا عاما" ، جعله ينفتح على العالم ، ويقرّر الزّواج من جنان النامر (5) .

(1) جبرا-"البحث "- ص 57 .
(2) م.ن، ص 73 .
(3) م.ن، ص 292.
(4) م.ن، ص ص : 368-369 .
(5) م.ن، ص 370 .

إنّ هذه الشخصيّة أرادها الكاتب أن تعبّر عمّا يعمل في دواخلها من أحاسيس وعواطف وما يحتدم فيها من آراء ومواقف ، بكلّ بساطة ويسر . ففتحت لها الشخصيات السّاردة امكانيّة قول ما يقال ، وقول ما لا يقال . فعبّرت عن ذاتها وعبّر الآخرون عنها . فبرزت الشخصيّة بمالَها وما عليها ، فكأنّ الهدف هو إبراز الإنسان وسط العواصف وهي تتلاعب به ، تطوّح به بعيدا ، فينهض ليعيد الكرّة ، وتعيده الرّياح ذاتها إلى النقطة / البدء . إنّ شخوص جبرا ، هم شخوص يتعدون عن المطحنه ، إلاّ أنّ الحياة تطحنهم تدريجيّا فيبتئسون ويفرحون وينعمون وينتكسون. وكاظم المحامي الأديب عبّر عن جوهر الإنسان وهو يمارس الحياة المتقلّبة ، وقد مكّنته رؤيته الخاصّة إلى العالم وتميّز شخصيته بهذه الازدواجيّة المفرطة ، من أن يعبّر عن عداوة الإنسان لذاته ، وعداوته للغير . وقد تمكّن الكاتب بفضل التركيب السنفوني وتعدّد الأصوات من أن يبرز الوجود غير منمّق ولا مزخرف . ذلك أنّ الحياة ذاتها تمرّ بلا طلاء، وهي كالطّاحونة لا تني عن الدوران . ومأساة الإنسان ليست إلاّ خضوعه،في الأخير، إلى المنيّة والمصير مهما كانت اختياراته ورؤاه .

ب : <u>الشخصيّات النسائيّة</u> :

. <u>وصال رؤوف</u> :

هي شخصيّة شفّافة ، إلاّ أنّ حضورها الروائي يظهر فجأة وقد بهرت الجميع . فوصال رؤوف أخت الدكتور طارق الطبيب المختصّ في الأمراض النفسيّة ،من الأب. ذلك أنّ أمّها هي الزوجة الثانية لرؤوف الوزير السابق إبّان الخمسينات . عمرها لا يتجاوز الثلاثين ، حملت حبّ وليد ، ولم تعترف به إلاّ بعد أن أعلن اختفاؤه. ولعلّها أحبّته منذ أن التقت به ، وهي في العشرين من عمرها . تقول : " منذ أن تخرجت في العشرين من عمري وتوظفت في البنك العربي قبل تأميمه بسنة أو اثنتين (حيث رأيت وليد لأوّل مرّة ، قبل أن يبدأ بمغامراته الماليّة الكبيرة في الخليج) جعلت أجد التفاس مع طارق بحذّنا فكريّا أمتّع به . ينصحني بدراسة المزيد من الاقتصاد وأنا أحدّثه عن اهتمامي بالشعر "(1) .

(1) جبرا-"البحث"- ص 288 .

إنّ هذه الشخصيّة ، وهي تحطّ سيرتها أو اعترافاتها وتقدّمها لجواد (1) تتعرّى ، فإذا هي تجابه القارئ بحمقة دواخلها تماما كبقيّة الشخوص الجرائيّة. فهي مرآة عاكسة تتحدّث عن ذاتها ، وتتحدّث عن العالم والكون وتصوّر العلائق الإنسانيّة في تقاربها وتجاذبها وفي انفصامها وتباعدها . وهي ، في ذلك تستجيب للمنحى الذي خطّه الكاتب إذ جعل لشخوصه امكانيّة التعبير عن ذواتهم تعبيرا واضحا جليّا . فهم ينكسمون ويكتشمون ما في أعماقهم وزواياهم المظلمة . كما أنّهم يصوّرون الآخرين ، فإذا الشخصيّة مرايا متعدّدة لوجهات مختلفة ، لذوات معقّدة. ووصال ، كما قلنا آنفا ، هي شخصيّة شفافّة . فهي ، إذ تمتضح، تفضح الآخرين . وإذ تتعرّى تكتشف عن الآخرين أيضا . ولا غرو أن نبدأ اعترافها بجملة هي عبارة عن لازمة تعيدها كلّما بدأت قسما جديدا من مراحل حياتها .تقول في الفاتحة:"المعجزات. إنّها تهبط عليك من السّماء كصرّة ملأى باللآلئ، يسقطها في حضنك طير كبير ، جميل ، مجهول ، ضحى يوم مجنون . المعجزات هي هبات السّماء هذه .فجأة ترى بين يديك روعة الوجود مجسّدة:روعة الكون،الأشجار والأنماروالغابات والجبال والبحار وسلالات الدنيا كلّها . وفي لحظة عميها دهور سحيقة ، تعرف كلّ شئ . وتنسى كلّ شئ وتتركّز اللذائذ كلّها بعينيك ، بيديك ، بنفسك " (2) .

المعجزة في هذه الفقرة وقد جاءت بصيغة الجمع هي الأمر الخارق للعادة الذي لا يمكن للبشر الإتيان بمثله ، لذلك هي منّة إلى الإنسان يتقبّلها بتعجّب وتعبّد . والمعجزات هنا كشف وتحقيق وانجذاب وفهم بديع . ويمكن تلخيص المعجزة ، الجمع هذه ، في الحبّ الخارق الذي انفلق على وصال وأغدق عليها لذائذه وروعته . فحالما صدعت وصال بما تحسّ إلي وليد ، حتّى كانت الاستجابة التلقائيّة قويّة صاعقة .فإذا وصال ووليد سهد معا لا مثيل له . ومن ثمّ أغدق وليد على صبوة هذا الاسم (3). فقد ترسّخ بهما التكامل ، فكان الانجذاب والتّلاقــي الذي لا انفصام معه . فهو الحبّ وقد وجد أرضا خصبـــــــــة . فوليد كان متعطشـــا ، فقد انبكست رغبته ، وأصابها"العصاب"

(1) جبرا :"البحث"، ص 377 .
(2) م.ن، ص 253 .
(3) م.ن،ص ص : 28 - 35 - 266 .

كما انتهت تجربته مع مريم، وانقطعت علاقته مع حنان. ووجد في فتاة السادسة والعشرين، الشاعرة، تجربة جديدة فيها المغامرة والجرأة والحبّ بل إنّه يعترف قائلا: "... شهد أنت أنهيت حمولي قصوري الذاتي ... فإذا التقينا تمرّقت فرحا لذّة. ما أشهى صلاتك. ما أشهى فمك ولسانك، ثمّ أعود إلى الدّنيا الرّائعة بك، المريعة بفراغها منك. الوحدة التي كنت في السّابق أنشدها أصبحت سجن. أخرج إلى الدّنيا كالمعتوه ... وأنت تملأين [كذا !] رأسي برؤياك. شهد جاءني حبّك عقابا .." (1).

إنّ البطل وجد في هذه الفتاة وَجْدَه، فانقادا معا إلى مودّة هي مطلقة العطاء، نافذة الإمتلاك. ولا غرو أن تنفعل وصال الانفعال كلّه، وهي الوصال " من فعل وصل وصْلا، وواصل وصالا ومواصلة بمعنى لأم الشئ بالشئ وجمعه وداوم وواظب عليه من غير انقطاع". فالوصال ضدّ الهجر والابتعاد .ومن ثمّ، فهي تقرّ بحتميّة الانجذاب والترابط والالتحام. تقول: "تجربتي معه بالنسبة إلى تجاربي الأخرى، هزّت الأرض تحت قدمي. فتجـــاربي (وربّما كنت في ذلك كغيري من النّاس) تصنعني عادة على مسافة من هؤلاء الذين هم في التجربة ذاتها : كنت أعي نفسي كشئ منفصل، كشئ ينفعل بقوى خارجيّة عنه، ولا يندمج فيها. أمّا مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب بأنّني أندمج، أصير، أتداخل وأعود أنا غير ما كنته قبل ذلك. أحسست وهو يتكلّم ويناقش، يحاورني ويعارضني أنّني نفذت إلى بواطن إنسان آخر. كأنّ أحدا سمح لي بدخول بيت كبير مظلم عجيب الغرف، وبيدي شمعة أجول بين الأثاث والتّحف ... عرفته من الدّاخل، أدور في مدارانه الذهنيّة، في مداراته النفسيّة والعاطفيّة. جعلت أعرفه وأحبّه وأغار عليه وساورني وهم ألحّ عليّ بأنّ "وليد" هو ... أنا جعلت أعرفه وأحبّه كما أعرف وأحبّ نفسي " (2).

إنّ شخصيّة وصال بعد سبع سنوات من الانتظار، عرفت حقّ الجسد ودوره في الحبّ، فكان التوافق التّام بينها ووليد. فإذا العلاقة حميمة، وإذا السهد هو الجسد الحبّ، وتلك هي المعجزة-الجمع التي اكتشفتها وصال وانغمست فيها، بل إنتهازاً في وليد عالما منها إليها. إلاّ أنّ "وليد" كان، إبّان الهجر والابتعاد، يلهّى

(1) جبرا "البحث" ص 276.
(2) م.ن.ص 266.

مع صديقتها حنان ، ولـمّا سمعت وصال بالأمر ، قرّرت ضربا من الهجر، مستعّمه به، مهتاجة منه . وعندما اختفى وليد قرّرت البقاء بلا زواج بحثا عنه وانتظارا له .

إنّ هذه المعجزة هي الحبّ الذي تولّد فجأة ونما واستطالت شجرته وظلاله ، إلاّ أنّ الأحداث المتلاحقة وخاصّة استشهاد مروان جعل من وليد ينصهر في لعبة العطاء الأكبر ، وعمّه ذلك الصّراخ الذي يدلّ على عمق المأساة فانتفض ولطم رأسه بالجدار ليقرّر : " إن كان يحقّ لي أن أحبّك ، وأنا أقارب الخمسين ، وأقاتل الدنّيا من أجلك ، وأنا أقارب الخمسين ، إلا يحقّ لي أن أحبّ بلدي ، وأقاتل الدّنيا من أجله حتّى لو قاربت التّسعين ؟ " (1) .

إنّها الموازنة الكبرى بين الحبّ الأصغر والحبّ الأكبر . فإن كان حبّ وصال بعثا وتحقيقا لتوازن منشود مع العالم ، فإنّ حبّ الوطن والموت فيه ، ومن أجله والاستشهاد في سبيله ، هو موازنة أخرى أكبر وأعم . ووليد وجد نفسه بين نـــار الحبّ لوصال ونار العشق والفناء في الوطن . وإن روّى فايز بطل " السّفينة " أرض فلسطين (2) ، وإن خضّب مروان وليد تراب قرية " أم العين" بدمه (3) ، فإنّ "وليد " ذاته ورغم بلوغه الخمسين قرّر مواصلة نزال العدوّ المتربّص ، وهو عين ما ستفعله وصال في نهاية الرّواية حسب سرد الدكتور جواد ، حيث تعلن صراحة" إنّ "وليد" حيّ يرزق ، وليد حيّ يرزق "(4) فهو ، في نظرها ،" في الأرض المحتلّة باسم آخر " ، بل إنّها لحقت بدورها بجبهة فدائيّة (5) بحثا عن الذي ذهب ولم يعد ، واكتشافا لجدوى الفعـــل .

إنّ هذه البطلة عرفت ، بفضل معجزة الحبّ ، معنى العطاء والبذل . فبفضل هذا الحبّ الجامع بين المتباعدين ، الدافع إلى الانتساء الكبير، فتتداخل الأجساد وتتلاحم الأجسام في وئام عظيم . انبثق السحر دفّاقا ، فإذا السحر كلمات هي كائنات حيّة يسعى إليها الانسان ليعبّر فيصيب ، ويصف ليُدهش . وكان كلامُهما سحـــــرا

(1) جبرا ـ"البحث"ـ ص ص 286-287 .
(2) جبرا ـ"السفينة"ـ ص ص 64-75 .
(3) جبرا ـ"البحث"ـ ص ص 297-303 .
(4) م.ن. ص 373 .
(5) م.ن. ص 378 .

متبادلا . ومن ثمّ أصبحت التجربة تجربة ابتكار وبعث . فكان الاقتباس إيفاء بحجم العاطفة واستجابة لطاقة الإحساس .

إن هذه الشخصيّة السائبة الشفّافة أعادت لوليد حيويّته وقوّته بعد أن انفرط عقده بانطفاء ريمه ، ورغم تعدّد تجاربه الأخرى إلاّ أنّ هذه البطلة هي التي جعلت منه محبّا كسيرا انغمس بحثا عن توازنه المفقود . إلاّ أنّ استشهاد مروان جعله ينطلق في حبّه الأكبر للأرض والوطن ، وانقادت وصال إلى الأمر نفسه ، فإذا هي ، بدورها ، تسعى إلى الفعل .

إنّ هذه الشخصيّة مثقّفة شاعرة أوجدها المؤلف ، لكي تلقي النور على جوانب هامّة من حياة وليد ، كما أنّها عبّرت عمّا يخالج ذاتها . فإذا هي مرآة لذاتها ، ومرآة للشخوص الآخرين . ولئن تمكّنت باعتبارها ساردة ، من التعبير على دواخلها بطلاقة ويسر ، فإنّها مكّنت الآخرين من التعبير عن رؤاهم بكلّ حريّــة ووضوح . فإذا هي مرآة عاكسة لعالم متفجّر هو صنو للحياة في تقلّباتها وتغيّرها المسرف . وقد وجد المؤلّف في التركيب السنفوني الطّريفة المثلى للتعبير عن "إنسانية" هذه الشّخصية، وقد ميّزت بما يعتمل في داخلها من حبّ قوي ، مرتكز على الجسد ، منطلق في رحاب النفس . فهل كانت شخصيّة مريم الصفار على هذه الشاكلة ؟ .

<u>مريم علي الصفّار :</u>

هي شخصيّة من شخوص رواية "البحث" المثقّفة . اسمها يحيل مباشرة إلى "مريم العذراء" وما توحي به من حبّ قوي صاخب . وما صفة "العذريّة" إلاّ إطار يزيد من حبّ النّاس لها . فهي - حسب المنظور الدّيني - مرتبطة بـ "الروح القدس" الّذي نزل لها لكي يعلمها بما ستحمله في بطنها . فهي العذراء المرتبطة بالسمّو والعلوّ . ومريم علي الصفّار تحمل بين جنبيها الحبّ الصّارخ القويّ . وهي ، إلى جانب ذلــك "امرأة ممشوقة الساقين تلفت النظر ببياض لونها وبشفافيّة بشرتها ، بعينيها الخضراوين ، وبشعرها الطويل . وصوتها العريض . عندها نزعة أدبيّة ينمّ عنها حديثها ، وإن لم تنشر أيّ كتاب حتى الآن " . بهذا التقديم يفتتح الدكتور طارق حديثه عن مريم ويواصل : " كان ذلك كلّه في أواسط الستينات . وقد سجّلت تاريخ زيارتها لعيادتي أوّل مرّة في بطاقات المرضى التي أحتفظ بها وعدت إلى بطاقتــــها

قبل مدّة لانعش ذاكرتي ببعض التفاصيل . كانت في الثانية والثلاثين من العمر يومئذ ، وتشكو من أرق دائم وصداع ، كثيرا ما ينتهي بها إلى نوع من الغثيان "(1).

إنّ هذه الشخصيّة تتجلى عبر منظور الآخرين ، فالدكتور طارق وهو " يتأمل برج الجدي " يعرج على هذه الشخصيّة لعلاقاتها المتعدّدة وارتباطاتها الكثيرة فيدقّق في تحليل شخصيتها ودراسة نفسيتها . ولا غرو في ذلك ، فقد التجأت اليه في فترة مّا طلبا للنصيحة ومحاولة منها للبوح بما في أعماقها . فهي شخصيّة ثريّة غريبة طريفة . وقد وجد فيها المؤلف الشخصيّة المثلى للمرأة المتّبعة التي ترى في الحبّ عبادة وتنتّة ، مبدؤها الجسد ، ونهايتها الجسد ومآلها الجسد . فمكّنها من التّعبير عبر وعي الآخرين . ففعلت فعلها في الأحداث واقتحمت مجال الغير ، فعبّرت وصوّرت ودققت ، بل إنّ الدكتور طارق أورد بعض نصوصها وهي يوميات . وتذكرنا مريم ، في هذا المضمار، بالدكتور فالح في رواية "السّفينة" الذي أورد له الرّاوي السّارد بعضا من كتاباته . وهذه الأوراق هي شبيهة بالمذكرات المؤرخة ، منها ستستشفّ الدّارس خصائص هذه النفس الهائمة حبّا بحثا عن اللذّة المضمحلّة .

ولا غرابة أن نرى علاقاتها تنمو مع شخوص معينيّن ، وتضمحلّ مع آخرين . واتّضح ذلك إبّان سردها لسيرتها بكلّ حريّة ، في فصل موسوم بـ " مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها "(2) . . ففي هذا الفصل عبّرت مريم عمّا يعتمل في دواخلها ، وكشفت تلك "المناطق المظلمة" التي تخشى الذات نفسها الاعتراف بحقيقتها ، فأبانت علاقاتها المتعدّدة : علاقتها بعامر ناجي عبد الحميد ، بوليد مسعود ، بطارق رؤوف ، بابراهيم الحاج نوفل . وبالطبع علاقتها بزوجها هشام . ويتّضح من كلّ هذه العلاقات ، أنّ هذه الشخصيّة تمثّل الحبّ الجسديّ الماديّ . فهي طاقة للعطاء وطاقة للفعل الحسي ، وكلّما مارست الحس ازداد تعطّشها إليه. فكأنّها ساعية إلى الارتواء بطلب فلا يدرك . فكلما ارتشفت ازداد العطش وعمّها الصدى . ولم يكن زوجها ليطفئ ما يعتمل في داخلها ، وهشام الذى يكبرها بعشر سنوات بات وسيم درس بجامعة مانشستر في أواخر الأربعينات . وعاد إلى بغداد ، وشغل وظيفة

(1) جبرا-"البحث"- ص 146 .
(2) م.ن. ص 195 .

رسمتّه ، وهو من هواة التصوير ، محبّ للسمر والرّحلات . ثمّ أصبح مديرا عاما بعد عام ، من ثورة 1958 . فإذا - حسب تعبير مريم ذاتها - : "ظاهر الحساب إذن : تصاعد في الطاقة الماليّة أو تحسّن في الوضع الماديّ ... أما باطن الحساب فمد كان من نوع آخر: توتّر صامت فيما بيننا ، أخذ يشتدّ إلى أن انفجر " (1) فهشام لم يكن الكفء المعادل لمريم ، أو لعلّها لم تكن هي كذلك . فهي تمثّل المرأة الترقة الشّبقه التي لا تجد اللّذة إلاّ في الفعل الجنسيّ . فهي دائمة العطش دائمة البحث عن الارتواء.وكان انخراطها في زمرة عامر عبد الحميد سببا في شعورها بالغبن الكبير. لقد تزوّجت رجلا لا يمكن أن تتفاعل معه . لا لأنها لا تحبّه فحسب ، بل لأنه كـــــان "بليدا متكرّرا ، لا تتوقع منه إثارة ..." . فكان لا بدّ من الانفصام ، و " أخيرا أصبحت إمرأة حرّة ، مرّة أخرى ، نعم مسافرة طالبة "(2) . وارتأت أن تكتب أطروحة في التاريخ فأمست " امرأة متحدّدة ! " ومن جرّاء ذلك كان الطّلاق (3) . إنّ علاقة مريم بهشام انتهت ، بعد صراع مرير ، إلى الانفصام ، وإن أنجبا " سرين " ذلك أنّ مريم تمتّع بتلك الطاقة التي تفوق المعهود ، فإذا هي باحثة عن الارتواء وقد وجدت بعضه عند عامر عبد الحميد ، فكان انجذابها إليه . وتعلّل مريم هذا التّقارب قائلة : " لعلّ الانجذاب بيني وبين آن (زوجة عامر) كان أيضا انجذاب القطبين المتضادّين ، كما أنّ انجذاب عامر لي كان لاختلافـــي الصّارخ عن زوجتـــه ، ولا شكّ ، بقدرما جذبني إليه اختلافه عن هشـــام "(4) .

إنّ التّقارب بين عامر ومريم كان نتيجة الكره الشّديد لهشام ، كما أن "عامر عبد الحميد" وجد فيها شيئا جديدا يخالف ما عهده عند زوجته آن ، فكأنّ مريم طبيعة أخرى لها امكانية تغيير المعهود . وما العلاقة الحميمة بين مريم وآن إلا نتيجة ما بينهما من اختلاف في الرؤى ، غير أن هذا الاختلاف له رابط ينجذب إليه كلّ من العنصرين معا . وهذا الرابط هو عامر. فآن محبّة لعامر باعتباره الزّوج المثـــالي ، ومريم هو العشيق الممكن ، فكأنّه مشروع قابل للتنفيذ ، وهو ما سعت إليه فعـــــلا

(1) جبرا-"البحث"-ص ص 206-207 .
(2) م.ن. ص 208 .
(3) م.ن. ص 235 .
(4) م.ن. ص 209 .

وحقّقته تدريجيّا معيّة صديقتها سوسن عبد الهادي ، تقول مريم معترفة : " وقعت بين ذراعي عامر كامرأة حرمت الحبّ سنين طويلة ، أقبله ويُقبلني ، فتنهار بيننا السّدود، وأودّ لو يطالبني بكلّ ما أملك ، فأقدّمه له راضيّة في الحال " (1) . إنّ تجربة مريم مع عامر ، فتحت أمام هذه الشخصيّة الباب على مصراعيه ، فأمست مولعة في البحث عن الارتواء ، بل إنّ علاقتها مع وليد مسعود ذهبت بعيدا في هذا المجال ذلك أنّ شخصيّة وليد كانت بمثابة الكفء أو المعادل لشخصيّة مريم ، فإن كانت مريم تعبّر عن الصدى والعطش وتمثّل التشوق في أجلى مظاهره ، فإنّ "وليد" كان بدوره صورة لذات متعطّشة منفتحة تستجيب للنداء مهما كان مأتاه . وقد رأينا علاقته مع وصال ، وكيف عَبَّرَ بها من "الأنسنة" إلى الألوهيّة على حدّ تعبيره . وكذلك فعل مع مريم ، وإن كانت "وصال" بمثابة الحبّ الذي يصل حدّ العبادة ، فإنّ مريم كانت طاقة حبلى تتوزّعها الأهواء وتأخذ بلبّها لحظات الوله الكبير . وقد انساقت مريم إلى وليد أو هو انساق إليها . وكانت التجربة بعد أن سمح لها هشام بالذهاب إلى لبنان لمدّة أسبوعين أو ثلاثة لقضاء العطلة (2) . ولـمّا اتّصلت بدار "عامر" في "شملان" لم تجده وإنّما وقعت على وليد الذي دعاها للحفل ، فإذا هي سيّدة الحفل بلا منازع . وعندها كانت التجربة فريدة حيث مكثت مع وليد فاحتدم الجسد بالجسد والتحمت النفس بالنفس. وإن رقص وليد على أنغام الموسيقى الكورالية الدينيّة ، فإنّ مريم صاحت به وقد عمّها النزق : " وليد أنت رهيب ، أنت لعين لعين ، حطّمتني ! هشّمتني ، أريدك ، أشتهيك ، سأقتلك ، وأقطعك قطعا صغيرة ، وآكل كلّ قطعة فيك " (3) . إنّ مريم ، وقد انساقت مع دوافعها الذاتيّة ، لم تستطع أن تتوقّف وتتريّث . ذلك أنها مسكونة بحبّ كوني هو صنو للعطش ذاته ، فكلّما كرعت الحبّ ازدادت جنوحا في الحبّ لذلك كانت تجربة الحبّ في دار "شملان" تيّارا قويّا هادرا ، فوسط الحفل الأخضر ، أحسّت مريم أنّها مأخوذة بالمكان السّحريّ ، فإذا هي تنط عارية خارجة إلى الحديقة لتحمل تلك الصّخرة وتضعها فوق السرير كناية على الموزان الدّائم الـــــــذي تعمل

(1) جبرا - "البحث" - ص 213 .

(2) م.ن. ص 216 .

(3) م.ن. ص 225 .

في أعماقها . فهي تحيا جنسا تعيش جسا ، تتنفّس جنسا ، ورغم الجراح فإنّها تذوّقت راحة الفعل اليقيني. تعترف مريم دون مواربة : " وجدت لذّة في الإحساس بألم الجراح والخدش والرّصوص الّتي في فخذي وقدميّ . الألم يؤكد لي أن كلّ شئ فعلته ، وأفعله ، حقيقيّ ، وليس حلما . وأنّ الحقيقة يستتبعها منطق الواقع ، وأنّ الزمن ، في هذا الواقع ، هو ما تعدّه الساعة الصغيرة في معصمي . فلأصدق "(1) .

إنّ مريم عايشت تجربة الجنس مع وليد . بل إنّها ، وقد وجدت فيه ضالّتها ، خيّرت السّفر معه إلى القدس سنة 1966 . رغم ما يحيط بالرحلة من أخطار ، والتقت بالفلسطينيين كما التقت ، في لبنان ، مروان وليد . وقد صوّرت مريم هذه التجربة في بعض النصوص الّتي أوردها الدكتور طارق(2) .وقد علّق عليهـا قائلا : "ما هذه إلاّ فقرات متباعدة ، ولا تبيّن على حقيقة اضطرابها وزعزعتها إلاّ حين يقرأ المرء صفحة تلو صفحة من هذا الكلام المتوتّر المتراكم لسبعين أو ثمانين صفحة . لم أكن واثقا كليّا أنّ الرجل المقصود هو دائما نفسه ، ولبد مسعود، بل لم أستبعد أن مريم كانت في كتابتها تمازج بين رجلين أو ثلاثة يمثلهم دائما وليد . غير أنّ الجوّ كان واحدا ، والدوّامة هي أبدا دائما : شهوة محتدمة لا تنطفئ..." (3) .

إنّ هذه الشخصيّة تمثل المرأة التي لا تكفّ عن طلب الإرتواء ، فهي في هوس دائم وعطش متواصل ، وقد ازداد هذا التعطّش قوّة ، بعد طلاقها . تقول معترفة : "عاشي مع وليد تلك الأشهر الّتي إذا قستها بتعاقب الأيّام والأسابيع تبدو قليلة جدّا ولكن إذا قستها بعمق السّاعات من كل يوم بعد يوم ، تبدو وكأنّها التهمت نصف سنيّ حياتي - أو على الأصحّ ، أضافت سني بقدر عمري إلى حياتي . كلّ ساعة محنة وخلاص ، كل يوم جموح جديد يداخ بي نحو سلطان أبعد فأبعد ، فأتسع اتّساع الكون ، وتغدو كلّ ذرّة تحت حسّي في روعة الشّموس وهـول الزّوابع حتّى ما عدت أفرّق بين اليقظة والحلم . بـين أحاسيـس الجسـد وهلوسـات الذهن . بين النشوة والعـذاب "(4) .

---

(1) جبرا."البحث". ص 229 .
(2) م.ن. ص 150-151 .
(3) م.ن. ص ص 152 .
(4) م.ن.ص 235 .

إنّ علاقة مريم المتعطّشة بوليد كانت استجابة لرغبة مدمّرة . فإذا هذه الشخصيّة تنقاد إلى قدرها المحتوم . ومن ثمّ فإنّها تعترف : " ما استطعت أن أحبّ أحدا بعد وليد " . لذلك فإنّ علاقاتها مع عامر وابراهيم وبقيّة الشخوص هي علاقة تعارف لا تصل حدّ المحبّة ، وتواصل لا يبلغ درجة العشق . ولعلّ هذه الوضعيّة هي الّتي أدّت بها الى ذلك الشرخ الكسر في صحّتها ، فإذا هي الشقيقة مرض ساعت، هو في الحقيقة ، كناية للهزيمة سنة 1967 تقول مريم متحدثة عن سهرات عامر : "تحولت لزمن مّا إلى حفلات راقصة ، فبعد انسحاق الهزيمة وكآبتها بسنة أو سنتين، عمّ الطّيش ، وعمّت شهوة النسيان ، وعمّ المني سكرت ، وعلا صخب " الروك " في كلّ مكـــان "(1) .

إنّ هذه الشخصيّة النسائيّة أرادها الرّاوي شخصيّة شفافية فجاءت مرآة تجلو الشخوص الآخرين وتكشف دواخلهم ، كما أنها جاءت شخصيّة ساردة،فعبّرت عمّا يعتمل في دواخلها من ميول وعواطف وتعطّش وصدى . وهي بذلك برزت ذاتا متعدّدة الأجزاء فكانت تحقّ صورة للمرأة الّتي تحمل في جوهرها ذات الإنسان . وقد كان لرصيدها المعرفي تأثيــر في إذكاء تعبيرها الّذي جاء دقيقا صاخبا أنيقا . ولعلّ تميّز هذه الشخصيّة يكمن في تصويرها للجوهر الخفيّ أو تلك المناطق المظلمة الّتي تصعب الأدلاء بها أو قولها علانيّة . وقد مكّنت طريقة الكاتب المتمثلة في التركيب السيمفوني من التوصّل إلى التعبير عن العمق الإنساني.وهو في ذلك،تصوّر حركية الحياة في تقلّبها وتغيّرها المسرف .

<u>جنان الثامــر :</u>

يؤكّد جبرا : "أنا أوزّع البطولة ولا أركّزها على شخص واحد فقط . حتى "وليد مسعود" توحي بأنّ التركيز سيكون على "وليد" . ولكن هناك أشخاص كثيرون وكلّهم متساوون في الأهميّة تقريبا . والعلاقات فيما بينهم هي النسق الـ (Pattern) . وما توحده هو القصّة .. هو الرّواية .. وكلّ واحد له قيمة مختلفة عن الآخر .هناك عدّة مرايا بعضها محدّب ، بعضها مقعّر وبعضها مستو ، وكلّها يستعملها المتمتع في رؤية نفسه : فالحقيقة زلقة ولكنّها موجودة فيها جميعا . وهذه المحاولة لرؤية الانعكاسات المتشابهة مستمرّة دائما في كلّ ما أكتب . ولذلك فالبطل لا يمكن أن

1 - جبرا - "البحث" - ص: 237 .

يعمّم ، قد يعكس صورة للمجتمع ، ولكنّ المجتمع معقّد جدّا ، وأوجهه كثيرة لا تحصى [...] والكاتب الرّوائي يأخذ نواحي قليلة يحاول أن يجعلها ذات معنى بالنسبة للنواحي [كذا] الأخرى الّتي لن يتاح له أن يرى إلاّ شيئا قليلا منها "(1) . إنّ هذا التحديد الجليّ لمنحى جبرا في الكتابة والتأليف . وهذا الأسلوب المتّبع لتصوير أبطاله واعتماده البطل الجمع لا البطل المفرد أو البطل المثالي الّذي حوله تدور الأحداث وبه تقع الأفعال ، يخوّل للدارس أن يستشفّ خصائص أبطال جبرا . فهم شخوص عديدون ، يتقابلون فيتصارعون ، ويتصافحون ليتشاجرون . وكلّما بدأ الصراع، وانبرى أحدهم يسرد إلاّ ترك للآخرين امكانية الرور . وفي بروزه تصوير للآخرين ، فإذا الشخوص مرايا تدلّ على زوايا نظر متعدّدة ، وإذا الوعي الواحد يتضاعف بل يتكاثف بفضل الانعكاسات الكثيرة . وما الشخوص النسائيّة في "البحث" إلا تصوير لخبايا نفسية عديدة، فوصال عكست زواياها المظلمة ومريم أضاءت جوانبها وأبانت طاقتها الدّافقة للحبّ . ولجنان الثامر طرافتها وحدّتها . فجنان من جنّ الليل جنانا بمعنى أظلم أو اختلطت ظلمته لشدّتها ، ومنه الستر والجنان أيضا الحديقة الوارفة ظلالها ، فإذا هي ساترة للأرض . فكأنّها الفردوس . وجنان الثامر لا تخلو من هذه الخاصّة . فهي تنطبق على اسمها ومعناها في مبناها. إنّ جنان الثامر إحدى النساء الّتي تعلّقت بوليد ، وتعلّق بها . ومن ثمّ فهي تمكّن الدارس من أن يستشفّ خصائص هذا البطل باعتبار جنان مرآة عاكسة لبعض من سيرته . وجنان،وإن لم تكن شخصيّة ساردة،إلاّ أنّ الشخوص الآخرين يتركون لها كامل الحرّية للتعبير وابراز ذاتها عاريّة . فالدكتور طارق رؤوف ومريم الصّفار والدكتور جواد حسني يسمحون لها بالتعبير دون تدخل أو تعبير في مضمون كلامها. فالدكتور جواد يذكر تعليقها بعد سماع الشريط الّذي تركه وليد وسجّل فيه بعضا من سيرته . يقول الدكتور جواد : " وفجأة ارتفع صوت جنان رفيعا ، مليئـــا بالدمع : " ولكن من هي سهد ؟ "(2) . إنّ جنان تتساءل هنا عن المرأة أو الفتاة الّتي كان لها التأثير الكامل على وليد حتّى أنّه أضفى عليها هذا الاســـم. ولا غرو في ذلك

(1) جبرا:"النص والحلم والفعل":ص ص 491-492 .
(2) جبرا:"البحث":ص 35 .

فمَعَ هذه المرأة عرف وليد تجربة جديدة تجربة أحادية . ويتضح من خلال هذه العلاقة أنّه كان في نفس الوقت على علاقة مع جنان . فجنان هي الحديقة الوارفة التي يأوي إليها وليد بعد فترة من مرّ علاقته بوصال أو "سهد"كما اصطلح وليد على تسميتها . إن "جنان" هي الصفة الأخرى التي يرجع إليها وليد كلما أحس بالهجر ويضرب من الاختناق في علاقته المتوتّرة مع وصال يعترف وليد قائلا : " ... أذهب إلى جنان وأخونك معها . أخونك عامدا محاولا ألاّ أذكرك ، وأنت تملئين رأسي برؤياك . سهد حبّك جاءني عقابا . جنان تتصوّر أنّني لها وحدها . وهي لا تعلم أنّها لا تملك منّي سوى لحظات قلقي المجنون بسببك أنت . كانت تشكّ في أمري معك ولكنّها تخشى أن تعرف الحقيقة فلا تلاحق السؤال حتّى الاعتراف الأخير " (1) .

إنّ "وليد" وجد مع جنان ضربا من التوازن عندما ارتجت علاقته مع وصال بل إنّه - لمّا رافقت جنان والدتها إلى لندن للمداواة - اتّصل بها هناك و " عاشا معا لفترة قصيرة في بيت ريفيّ خارج لندن ، في " سرّي " وأنّها طريحة الفراش في أحد مستشفيات لندن " (2) . إنّ "جنان" تمثّل بالنسبة إلى وليد تلك المنطقة التي تكون بمثابة نقطة استراحة لكي ينطلق من جديد ، وجنان تؤدّي هذا الدّور باعتباره تستجيب إلى ما تحمله في ذاتها من حبّ لهذه الشخصيّة . فالارتباط بينهما ارتباط تلاؤم وتفاهم . وهي بهذا المنظور تتفق واسم جنان ذاته،فهي ليست إلاّ حديقة وارفة يجد فيها وليد نوعا من التوازن المفقود ولو لحين . وستنتهي هذه الشخصيّة إلى الارتباط مع كاظم . وهو ما أعلنه كاظم نفسه لجـــــواد (3). وما بقي لكاظم إلاّ إقناع أخته سميرة زوجة الدكتور طارق بالأمر وهو ما تمّ فعلا (4) . يؤكد الراوي جـــواد : "بعد زواج كاظم بأيّام قليلة قررت إقامة حفلة عشاء كبيرة في دارنا على شرفه ، دعوت إليها ضمن دعوت عامر عبد الحميد وآن وطارق وسميرة ، ووصال " (5) .

إنّ هذه الشخصيّة ، بعد رحلة مع وليد إلى لندن ورحلة مع الحبّ - استجابت لطلب كاظم ، وقبلته زوجا ، على عكس وصال أو سهد التي كـــان رفضها له صارما

(1) جبرا."البحث". ص 276 .
(2) م .ن .ص 145 .
(3) م.ن. ص 270 .
(4) م.ن. ص 271 .
(5) م.ن. ص 372 .

قويا. ومن ثمّ فهي تبقى دوما بخاصيتها المتمثلة في إيجاد الظلال للآخرين ، قبول الارتباط معهم . فهي إذن جبال التامر أيْ إنّها تنبع وتمنح فينعم الآخر بثمارها وعطائها . وهي ليست إلاّ رمزا للمودّة الكبيرة والانفتاح على الغير . وهذه الشخصيّة كما بيّنا ، تتجلى من خلال وعي الآخرين ، وهو وعي بعدّ كالمرآة يترك للآخر فرصة الظهور ، بل والتعبير عمّا يعتمل في داخله من أحاسيس وعواطف وأفكار ، دون تدخّل . فخاصيّة شخوص جبرا الأولى تتمثّل في هذا الانفتاح على الآخر بشئ من المرونة والذكاء . فإذا الذات ذات متعدّدة ، والوعي وعي مضاعف . ولذلك فإن " البحث " ليس بحثا عن شخصيّة وليد فحسب ، وإنّما هو بحث في مجموع الشخصيّات التي تزامنت في الحضور وترافقت في الحياة .

<u>سوسن عبد الهادي * رباح كامل * جنان عواد :</u>

-سوسن عبد الهادي شخصيّة نسائيّة رسّامة . لم تكن شخصيّة ساردة ، وإنّما مكنّها الرّاوي من إبراز وعيها وتبيان نظرتهـــــــــا إلـــــــى الـحـــــيـــــــاة والـكــــــــون . فمنذ ظهورها أوّل مرّة (1) في هذا العمل الروائي ، وسوسن تكشف خفاياها وتوضّح دواخلها ، بكلّ طلاقة ويسر ، بل إنّ الشّخوص السّاردة وخاصّة الدكتور جواد وكذلك ابراهيم الحاج نوفل تركا لها المجال لتتضح تدريجيّا ، وتبرز تلك "المناطق المظلمة" في ذاتها . فإذا هي مجاهل تكتشف،وشعاب تضاء،وقد عددناها ضمن الشخوص الأفراد لأنّ زواجها من المهندس علاء الدين صبري لم يدم طويلا ، إذ توفيّ الزوج في عزّ شبابه (2)،تاركا سوسن شابّة نظرة،وهذه الشخصيّة رسّامة لم نتمكّن من فرص فنّها إلاّ عندما اتّصلت بابراهيم الحاج نوفل الذي ألحت عليه أخته نوال على متابعة رسومها ونقدها نقدا بنّاءا .وقد كان اللقاء بينهما سببا في ميل ابراهيم لها،بل إنّه اقترح عليها الزواج رغم موقف أخته نوال السلبي.يعترف ابراهيم قائلا :"يوم فكّ جرحها ، ولبست بلوزا صفراء ، بدر استداري نهديها بعنف ،وبنطلونا أحمر،يبرز استدارتي ردفيها بعنف وأرسلت شعرها إلى الكتفين بسواد كثيف ملتمع ، ورنّت ضحكتها في أذني رنين صفح صيني:

(1) جبرا :"البحث"- ص 73 .

(2) م.ن. ص 325 .

ذلك اليوم ، أدركت أن ابراهيم الحاج نوفل عنيّ أحمق . لا يفقه من الحياة شيئا...
فصحت : " سلمت ! الزواج ! الزواج "(1) .

إنّ ابراهيم وقد تابع نمو الحسّ الفنّي عند سوسن ، وجد نفسه منقادا إلى تجربة مغرية فانغمس فيها . ولا غرابة في ذلك ، فسوسن سابته رسّامة رادتها المأساة رونقا . إلاّ أنّها - وهي الفنانّة - عادت وانغمست في الحياة لكي تستسيغ الواقع ، وقد كان لميلها الفطري للفهم دور كبير في صقل موهبتها . وممّا لا شكّ فيه أنّها ذات ملكة وقدرة على الاستيعاب،وهو ما دفع وليد إلى القول : " حالما تنطلق فإنّها ستحقّق طموحا فنيّا ، لا تعرف حتّى هي ، ربّما ، مبلغ شدّته على نفسها "(2) . إنّ هذا الرأي لوليد يدلّ دلالة قاطعة على معرفته بسوسن ، بل إنّ ما تبوح به نوال لأخيها ابراهيم يوضّح علاقات سوسن المتعدّدة . فهي على اتّصال بعامر ، وكذلك بوليد (3) ، إضافة إلى علاقتها المتميّزة بابراهيم.إلاّ أنّ ابراهيم لن يصدّق هذا الزعم بل إنّه يعتبره من اختلاق هشام زوج مريم الأسبق الّذي يعرف عنه ابراهيم الكثير . فهو ، في نظره ، داع للأخلاق ظاهريا إلاّ أنّه في الحقيقة لا يتورّع عن القيام بالموبقات(4) .

إنّ شخصيّة سوسن تتمثّل أساسا في حسّها بأنوثتها ودورها في رسومها . وقد كان هذا الأمر موضوع نقاشها مع ابراهيم حيث اعترفت قائلة بصوتها المتمزّر:
"التحرّر - إنّي أخشى أن ألفظ الكلمة ، ولكنّي أنفّذ مدلولها كلّ لحظة أمسك فيها بالرّيشة ، وأقف أمام لوحة فارغة ، اللوحة حتّى الموعوده . وتحقيق الصوره ، هي دخولي جنّتي كلّ مرّة من جديد. أدخلها هاربة ،لاهثة ملتاعة ، متمتّعة بلذة الحبّ. بخوف كخوف الموت -ابراهيم أتفهمني ؟ وما يتحقّق ، في النهاية ، قد لا يوحي بذلك ، لأنّني ، ربّما ، فشلت فيه - المهمّ هو المتاهة المدوّخة التي أمشي فيها وأنسى ، كأنّني شربت عشر زجاجات من الخمر "(5) .

(1) جبرا:"البحث".ص 331 .
(2) م.ن. ص 333 .
(3) م.ن. ص 335 .
(4) م.ن. ص 329 .
(5) م.ن. ص 319 .

إنّ الفنّ في نظر سوسن ، هو رحلة في المجهول وهو استشراف لأماكن حالمة نسعى إليها ولا نصل ، نمضي إليها بلا أمل .. والوقوف أمام اللوحة هو بحث جادّ عن المأخذ / المنطلق.. وكلّما كانت المغامرة وبدأت ، احتدّت الأفكار وتداعت الصور. فإذا اللوحة الفارغة ، اللوحة الفضاء دعـوة سافرة إلى ولوج عالم آخر ، عالم لنا أن نخلقه لكي نتيه فيه من جديد. إنّه "البحث" ، العنصر الذي اختصّ به أبطـال جبرا في رواية "البحث" . فهؤلاء مدعوون دوما إلى الضرب أشواطا في المتاهـات،بحثا واستكشافا . وقد تمكّنت سوسن من التجربة ، بل إنّها أقامت معرضها (1) الـذي كان لها الفاتحـة الـّتي لا بدّ منها للانطـلاق . كمّا أنّها أمست - وقد تمرّست وبرزت شخصيّتها وقويت جـذوة الإبـداع ونضجت أدواتها - فنّانـة خلاّقة .ولعلّ اللوحـة التي أهدتـها لابراهيم وهي تمثّل صـورة شخصيّة لوليد (2) تعدّ قمّة فنّهـا وقـد نالت إعجاب ابراهيـم ، ممّا حـدا به إلى دعوة الأصـدقاء للعشاء ومشـاهـدة الصـورة (3) .

إنّ سوسن ، وإن لم تكن شخصـيّة سـاردة ، إلاّ أنّهـا تمكّنت من إعطاء نبـذة من سيرتهـا الذاتيّـة وأبانت رؤاهـا من الحيـاة ومواقفهـا من الكـون . فقـد مكّنهـا الرّواة مـن التّعبيربكـلّ تلقائيّـة وصـراحة . ولم يخـف كلّ مـن ابراهيم وكاظـم إعجابهما بهـا . فكاظـم كـان معجبـا بها غايـة الإعجـاب ، بـل إنّه أراد البناء بها إلاّ أنّها رفضتـه (4) . وانتهت ، في الأخيـر، إلى الارتبـاط بابراهيم الحـاج نوفـل . وسافـرا معا إلـى رومـا ، فلندن ، لقضاء شهـر العسـل ؟ (5) .

إنّ سوسن عبد الهادي تمثّل في رواية " البحث " المرأة ذات الشخصيّة القويّة الموهوبة فنّا . وهي تملك نفسيّة منفتحة تتقبّل النقد ، لكنّها أيضا تملك الإحساس

---

(1) جبرا:"البحث".ص 330 .

(2) م.ن. ص 345 .

(3) م.ن. ص 346 .

(4) م.ن. ص 292 .

(5) م.ن. ص 365 .

الاستوى السريع التأثر . وقد كان لعلاقتها بابراهيم دورها الكبير في مرور موهبتها ونمتّع عالمها الفنّي . وهو العالم الّذي أنتج تلك الصورة الجميلة الدقيقة لوليد ، وتعدّ هذه الصّورة من الثّوابت الّذي دأب أهل "البحث" عليها قصد استعـادة ذكرى وليد الّذي غاب وما عاد . إلاّ أن هذه الصوره لا تعدّ فقط استعـادة لوليد وإحياء له ، وإنّما هي تعطي صورة دقيقة أيضا عن شخصيّة سوسن ذاتها . فسوسن شخصيّة نسائيّة مثقّفة تضاف إلى عالم جبرا الروائي بتجلّيها وتعبيرها عن ذاتها من خلال سرد الآخرين . وهي في ذلك تنـدرج ضمن منزع جبرا العام إلى إيجاد ضرب من التّناغم المتكوّن من أصـوات عدّة ترتفع معا لتكوّن "كورسا" منشدا يصوّر الحياة في تقلّبها ، والكون في سيرورته . فشخـوص جبرا ليسوا فـي الأخيـر ، إلاّ صورة لما يحدث في الكون من مآسـي كبيرة تفعل فعلها في كافة الشخصيّات ، فينفعلون ويشقون ويتصارعون ، وهم ، في ذلك ، يشكّلون معا شبكة متناسقـة خطوطها ، مترابطة أجزاؤها ، متلاحمـه عقدها . وهـذا ما يمكن أن يقال أيضا في شخصيّات أخرى أمثال رباح كمال وجنان عواد. فـالأولى " أرملة لبناني ثريّ : طروب" وهي " أنثه بجيولي ثرّي شارد تقارب الاربعين ، ولـو أن لها قـوام فتـاه فـي العشـرين "(1) .

أمّا جنان ... فقد كانت امرأة رائعة دون الثّلاثين جتما لها شعر أسود قصيـر على بشرة بيضاء نضرة ، وخدّان ورديان وعينان زرقاوان ، يؤكـد على روعتها بالكحـل والآي شـادو " (2) . فكلتاهما صوتان متـميّزان ، وإن وردتـا ضمـن سرد مريم لسـرتها ، فقد تمكنتا من التّعبيـر عمّا بكتّابه لوليـد من حبّ وهيـام ، بل إن رباح تعترف بأنّ وليـد هو أوّل رجل قبّلها وهي في سنّ العشرين والقـدس .

إنّ شخصيتي رباح وجنان تمثّلان تواصلا للشخوص النسائيه في روايـــة "البحث" فهما وجهان ، رغم حضورهما البسيط ، يوضحان للدّارس مدى تشابك علاقات الشخوص وتداخلها .فجبرا وهو يكتب يخلق عالما إنسانيّ المرع ، يتوطّد فيه

(1) جبرا ."البحث".ص 221 .

(2) م.ن. ص 222 .

علاقات ، لتنحلّ أخرى وهو ، في ذلك ، يسعى لتصوير الواقع بما فيه من تقلّبات الحياة وما فيها من هزّات .

إنّ الشخصيّات المثقفة الواردة في رواية "البحث" والمتمتّعة بفرديتها ذات معرفة واسعة وتجربة دقيقة،تؤمن بضرب من التحرّر في المعاملات . وقد اتّضح من خلال شخصيتي كاظم وابراهيم وكذلك من خلال الشخوص النسائيّة أن المعترك الكبير هو عالم المدينة الذي يجد فيه المثقّف نفسه قلقا متبرّما خائفا ، فيبحث لنفسه عن مخرج . وقد يتمرّد حدّ الثورة ، إلاّ أنّه في كلّ تلك المراحل هو باحث عن نفسه ، باحث عن طمأنينة يعلم مسبّقا أنّه فاقدها . ورغم ذلك ، فإنّه يتّخذ لنفسه منهجا في الفعل فينكبّ على الكتابة أو الفنّ من أجل عطاء يرجو له البقاء.إلاّ أنّه كثيرا ما يشعر بضحالة هذا العمل،إذ يحسّ أنّ الكتابة لا تجد الآذان الصاغية ، إلاّ أنّ البطل الفردي عند جبرا يعيد الكرّة والكرّة .فإذا هو"سيزيف"يحمل الصّخرة إلى أعلى الجبل ، ليحطّها القدر من عل مجدّدا ، فيعيد "سيزيف" العمل . ويتّضح من خلال نموّ العلاقات بين هذه الشخوص ، أنّنا أمام ملحمة تنسج خيوطها تدريجيّا. فتنمو الأحداث وتتوالى وتظهر الشخوص وهي تنكشف دائبا ، وبفضل وعي " الآخر " المتفتح ، تمسي شخصيّة المثقّف مرآة عاكسة للصورة ذاتها مكرّرة ومضاعفة . فتتعدّد أماكن الرّصد وتتكاثر وجهات النظر. فإذا الشخصيّة المثقّفة في بحثها المستمرّ كائن مثقل الكاهل بهمومه الذاتيّة وهموم الآخرين . وبفضل هذا المثقّف الباحث تتحدّد ملامح المجتمع العربيّ في ستّينات هذا القرن وسبعينياته . وقد ارتجّت مفاهيمه القديمة وزلزلت رؤاه وحلّت محلّها إمكانات جديدة للفعل والعطاء .

الأزواج :

تعدّ رواية " البحث " ثريّة بشخوصها ، وهي شخوص أفراد ، كما رأينا سابقا، يمثّل كلّ واحد منها منزعا معيّنا في الحياة ورؤيته الخاصّة للكون . ولئن بدت بعض هذه الشخوص في التغيّر ، فإنّها في ذلك ، تتبع الحياة ذاتها ، إذ تتغيّر وتتحوّل وتتبدّل. فابراهيم الحاج نوفل بدأ شخصا فردا ، ثمّ انتهى إلى الزّواج من سوسن عبد الهادي.وكاظم اسماعيل انطلق شخصا فردا لينتهي به الأمر إلى النساء بحثا عن التّآمر . وقد كانت السمة الجامعة لكلّ هؤلاء أنّهم شخوص تمثّل الوعي المستنيري ،

وهو وعي معبّر عن ذاته بواسطة شخوص ساردة جعلها الكاتب منفتحة على الوعي الآخر . فإذا الوعي الخاصّ يحتمل وعي الآخر ، بل يترك له إمكانيّة التعبير بحريّة مطلقة . وهذه الطريقة هي التي تحدّد مسار الرّواية المتعدّدة الأصوات ، والتي تنسج عبرها الأوتار أنغاما متعالية ، لكلّ نغم خصائصه ورؤاه وسداه . وبتوافق هذه الأنغام وتناسقها يكون النسيج الرّوائي الحامل لصخب الحياة والمصوّر لحركية الإنسان نحو كون مأساوي ، سمته العامّة : شخوص مرايا تصوّر ذاتها وتتيح اكتشاف الآخرين . بل إنّ هذه الشخوص تترك للآخر امكانيّة نقدها ونقض رؤاها مع إبراز دواتها هي ، وفق تحديد لسيرتها الخاصّة . فإذا الشخوص تنفتح وتفتح الآخر ، تتكشف وتكشف الآخر . وبفضل هذه الشخوص المرايا المنقّمة المتمتّعة بزاد معرفي دقيق يحول لها مسالك التعبير الواضح الجليّ ، أمكن للرواة ومن ورائهم الكاتب ، إلقاء الضوء على عصر محدّد ، بل على الوضع العربيّ خلال نصف قرن . وإن تركزت الرّواية ، في عنوانها على "البحث عن وليد مسعود"، فإنّ هذه الشخصيّة ليست إلاّ حلقة لشخوص عدّة ، أهمّها شخصيّة ريمة زوجته ، وأصدقاؤه :جواد وعامر والدكتور طارق وزوجته سميرة . فمن هو الدكتور طارق ومن تكون زوجته سميرة؟ .

<u>الدكتور طارق رؤوف / سميرة اسماعيل:</u>

إنّ شخصيّة طارق طريفة غاية الطرافة . فهو الذي يقدّم دراسة نفسيّة حول بعض الشخصيّات . ولا غرو في ذلك فهو طبيب نفسانيّ يسعى دوما إلى إرجاع الأمور إلى أسبابها الأولى . فهو الباحث دوما عن العلل والمنطلقات ، ففي بحثه المعنون " الدكتور طارق يتأمّل برج الجدي "(1) يستلهم علم النجوم ، ليستشفّ أهم خصائص شخصيّة كلّ من وليد وجنان ومريم وكذلك زوجته سميرة .

والدكتور طارق هو ابن الوزير السابق رؤوف . وقد مات والده سنة 1939 (2) ،فتزوّج أبوه ، ورزق ابنة بهيّة هي وصال ، يصغر طارق بستة عشر عاما.وبعد إنهاء دراسة الطبيّة يزوّج الدكتور طارق بشقيقة كاظم اسماعيل : سميرة

(1) جبرا،"البحث"،ص ص 137-174 .

(2) م.ن، ص 288 .

وكان واسطة الرّواح ابراهيم الحاج نوفل (1) . وقد لبّى طارق معيّة عقيلته ورفقه وصال دعوة الدكتور جواد لحضور العشاء وللاستماع إلى الشّريط المسجّل بصوت وليد قبيل احتفائه . وقد علّق بعد الاستماع : " هذا الشريط يكاد يكون فضيحة بالنسبة لوليد [كذا] كنت أفضّل لو لم يعزف على هذا الشكل "(2) . ويضيف : "لأنه ، لأنّه شخصي جدّا ، حميم جدّا ، مليء برموزه الخاصّة ، كلام كهذا ، يجب أن يسمعه الواحد منّا وهو مختل بصاحبه " (3) . ويستنتج : "... كان "وليد" ، كما يقول يونغ مصابا بعقدة الأمّ..." (4) .

إنّ تعليق الدكتور طارق على ما استمع إليه هو ، في الحقيقة ، خلاصة رؤيته ومقصد تحليله لنفسيّة وليد . فهو يرى أن " وليد مسعود من مواليد برج الجدي ، فقد ولد في الخامس عشر من كانون الثاني ، أي أنه ولد وبرج الجدي كما يقولون في صعود " (5) .ومولود هذا البرج يتميّز في نظر المحلّلين "بالخفة والشهوة" بل "إنّ الذين يولدون وبرج الجدي ، في صعود ، يكون لهم مظهر خدّاع ، يخفي حقيقة شخصيّتهم . وجوههم رصينة ولحاهم طويلة وجباههم عريضة عنيدة . وما ذلك كلّه إلاّ زيف وخداع . لأن من طبيعتهم الحقيقيّة أن يكونوا ماجنين خلعاء ، تفترسهم لواعج الشّبق ، وتلتهمهم نيران الحبّ . وكثيرا ما يقعون ضحيّة شهواتهم الشرّيرة فيضطرّون إلى قتل أنفسهم ... "(6) . إنّ هذه المقولة التي يستشهد بها وليد ذاته، لتحديد مآل أصحاب هذا البرج ، تلخص حياة وليد نفسه . فوليد من برج الجدي ، له بعض هذه الخصائص ، فهو يظهر لبوس الشخصيّة المتّزنة الصّامتة . إلاّ أنّ هذا اللبوس ليس في الحقيقة إلاّ قناعا ، فهو لم يعترف ولم يقل ما يجب أن يقال ، وما لا يقال . إنّه ينغلق على أسراره . وقد اتّضح لنا ذلك من خلال علاقاته النّسائيّة التي لم يتحدّث عنها ، بل إنّ بعض الشخوص وجهت له أسئلة حول هذا الأمر ، إلاّ أنّها لم

(1) جبرا : "البحث" ، ص 86 .
(2) م.ن. ص 34 .
(3) م.ن. ص 35 .
(4) م.ن. ص 36 .
(5) م.ن. ص 137 .
(6) م.ن. ص 138 .

تنحصّل عن الإجابة الشافية والدكتور طارق ذاته سأله ، فكان جواب وليد دعوة إلى سماع الموسيقي : " متواليات الهاريسيكورد لبورسيل "(1) .

إنّ "وليد" ضنين بأخبار علاقاته ، صامت فيما يتعلّق بها . بل إنّه لا يثير هذه المواضيع أصلا . فهي ، في نظره ، مواضيع لا خاصّة فحسب ، وإنّما هي تدرج ضمن دائرة التّوازن التي يجب أن يسلكها الإنسان . فبدون استجابة المرء لما يعتمل في ذاته من حبّ للآخر ، وميل إليه ، فإنّه ينهار ويفقد توازنه الّذي بدونه تنتفي الحياة وتنتهي . والمرء ، في ذلك ، يستجيب لدوافع ذاتيّة ، تتحكّم فيه . وهذه الدوافع هي الّتي يطلق عليها الدكتور طارق اسم "العقدة" . فوليد ، وفق منظور هذا الطّبيب ، يحمل في ذاته عقدة الأمّ :" الّتي يقول كارل يونغ إنّها تبدو في وجهها السلبيّ ، في الدون جوانية [...] فهذه العقدة ، إذن ، "يتمثّل وجهها السلبي بحبّ إمرأة بعد أخرى، ووجهها الإيجابي يتمثّل في شهوة في استطلاع ألغاز الكون مشموعة بتلك الرّوح الثّوريّة الّتي تكافح لكي تعطي العالم وجها جديدا ."

إنّ صاحب هذه العقدة هو باحث عن توازن مع الكون ، وبفضل هذا التوازن المتأتّي ، أساسا ، من علاقاته المتعدّدة ، المترابطة بالجنس الآخر يندفع إلى موازنة أكبر وأعمق ، هي موازنة مع الكون معرفة طبيعة الأحكام التي تُسيّره . ومن ثمّ فإنّ صاحب هذه العقدة ، يتفهّم واقعه المعيش لكي يستخلص منه أهمّ مكوّناته ، والأساليب الممكنة لتغييره نحو تركيب أفضل . وبالتّالي،فهو يساهم ، بصورة أو بأخرى ، في الدّفع إلى التّغيير والتبدّل ، وربّما إلى الانقلاب ذاته . ولذلك فإنّ من صفات هذه العقدة أنّ صاحبها له " أشكال من الرجولة ، والعزم والطّموح ومحاربة الظّلم والرّغبة في التّضحيّة بالنفس في سبيل الحقّ لدرجة البطوله " (2) . ويستخلص الدكتور طارق موضّحا أنّ وليد ليس إلاّ صورة مثلى لصاحب هذه العقدة ، فهو متعدّد العلاقات ، كثير المغامرات (3) .وقد حصر الطبيب هذه العلاقات في كلّ من مريم وحنان لكنه اختار في علاقة ثالثة لم يتمكّن من تحديدها لولا مريم . فبحكم تردّدها عليه في العيادة ، ومتابعة حالتها أمسى الدكتور ذاته طرفا في هذه العـــــلاقات ،

---

(1) جبرا."البحث".ص 159 .

(2) م.ن. ص 141 .

(3) م.ن. ص 139 .

يعترف قائلا : " كان لمريم مكانة خاصة من نفسي ، لأنني وجدتني أتورّط شيئا فشيئا في تلافيف علاقات لم أحسب أوّل الأمر أنّي مهتمّ لها . لم أكن أتوقّع قطّ ، وأنا أحاول أن أساعد مريم في مرضها - نوع من الهستيريا ، ما من شكّ - أنّني سأجد نفسي أشدّ إلى شفتيها ، إلى صوتها ، إلى رعبها ، أنا أيضا " (1) . إنّ مريم ، وهي تلجأ إلى طارق ، كانت تبحث عن مخرج لِمَا ألمّ بها من "صداع" و"شقيقة" شديدة دالّة على مرض نفسيّ . ولـمّا كانت بديعة التكوين ، وجد الدكتور نفسه ينساق ، فعلا ، في حلم لم يفطن إليه وهو يأسره . وهو ما دفعه إلى السؤال عن علاقتها بوليد أو علاقة وليـد بها (2) .

إنّ طارق وقد بدأ ينغمس في تجربة عاطفيّة ، وجد نفسه يخاطب مريم ليلا ، بل أنّه حاول زيارتها في الثالثة صباحا . وقد ترك زوجته سميرة نائمة . ولولا أنّه اشتبه في وجود رجل اختاله وليد نفسه ، لكان قد أمضى بقية ليله معها (3) . إنّ طارق وهو يبحث في علاقات وليد المتعدّدة ، وجد نفسه يتّبع نفس الطريق ، حتّى مع جنان الناصر التي تربطه بها علاقة تكاد تكون ضربا من القرابة . بل إنّه يتوصّل الى النتيجة التالية :..." فلأضحك من نفسي لوقوعي في مزالق عاطفيّة ، كنت أنا الطّبيب النفسيّ ، أحاول إنقاذ مرضاي منها !" (4) .

إنّ الدكتور طارق ، كان يجد بلا شكّ ، لذّة في متابعة البحث عن هذه العلاقات المعقّدة التي كان وليد أحد أطرافها . ولم يتوقّف عن ذلك إلاّ عندما قابلته مريم ، مرّة أخرى ، وحدّثت له علاقات وليد الذي لا يستقرّ على حال ، فهو ، في حبّه ، ينفجر انفجارا قويّا . ثمّ يرتمي في عالم آخر ، فهو دائم التعثّر ، دائم البحث ، دائم العطاء ، إلاّ أنّه ، كلّما انغمس ، لا يترك لنفسه مجال المواصلة ، فالمتابعة أمر لا يعنيه . فهو كما قالت رباح : " لئيم ، لا يتابع ما يبدأ " (5) . فقد كان وليد على علاقة بمريم ، ثمّ بجنان وأخيرا بوصال شقيقة الدّكتور ذاته . وعندما علم الدّكتور بالأمر صمّم مؤكّدا:

---

(1) جبرا:"البحث". ص 148 .

(2) م.ن. ص ص 160-162.

(3) م.ن. ص 165 .

(4) م.ن. ص 171 .

(5) م.ن. ص 222 .

"رفضت المسألة من أصلها . وقرّرت في تلك اللحظة ألاّ أسير - مرّة أخرى ، أبدا إلى صديقي ، إن كنت أريد من مريم اهتماما بي ، وليذهب وليد إلى الشيطان "(1) . إلاّ أنّ الدّكتور أبى واستفسر أخته ، بل إنّه تقبّل الأمر الواقع .

إنّ الدكتور طارق وهو يكشف عن الآخرين عرف دواخلهم إلاّ أنّه وجد ذاته ، فإذا هو مرآة عاكسة يترك الآخرين يفضحون عبره ، كما أنّه لاحظ أنّه ينفضح لا داخليّا فحسب بل خارجيّا أيضا، فهو يشاهد ذاته عبر ذوات الآخرين . فكأنّ الدكتور وهو الطبيب النفسانيّ اندمج في لعبة المرايا ، فأمسى ، ضمن المجموعة ، يتعاكس ، ويتبادل الأضواء . فوصال في سردها ، توضّح أنّ أخاها قرّر السّفر ، رفقة كاظم إلى لبنان فاليونان في نفس اليوم الذي صمّم فيه وليد الرحلة (2) ، بل إنّ الثلاثة التقوا في "الرطبة" .

إنّ "طارق" يرى في وليد غريما له ، فهو يعترف بارتياحه ، يوم علم اختفائه يقول : " يوم سمعت باختفاء وليد ، أحسست كأنّ عبئا كبيرا قد أزيح عن صدري . ارتحت أخيرا ، ارتحت . ولتفعل مريم ما تشاء . وليفعل الآخرون ما شاؤوا " (3) . إنّ هذا التحرّر ليس إلاّ وليد الشعور بالتحرّر من خطر وليد ، فوليد قد غاب ، أو انتحر أو مات ، تاركا الدكتور طليقا بإمكانه ربط العلاقات الجديدة ، وإقامة الرّوابط العاطفيّة التي يسعى إليها . إلاّ أن حادثة لقائه به وكاظم في " الرطبة " جعل ابراهيم يمرض اختطافه وقتله (4) .ولم يجب الدكتور وإنّما تكفّل بالرّدّ عليه كاظم اسماعيل (5). .

إنّ الدكتور طارق كان مسكونا بوليد ، ولذلك كان فرحه عظيما باختفائه يعترف قائلا : " لم يكن الشّريط الذي أسمعنا إيّاه عامر عبد الحميد ، قبل أسابيع ، إلاّ ليؤكّد لي ، أنّ غريمي القديم ، قد انسحب من السّاحة فعلا ، مهما يكن التّأويل والتعليل . وخيّل إليّ أنّني أضحك في عبّي هذه المرّة " (6) .

---

(1) جبرا: "البحث": ص ص 172-173 .

(2) م.ن. ص ص 293- 294 .

(3) م.ن. ص 173 .

(4) م.ن. ص 350 .

(5) م.ن. ص 368 .

(6) م.ن. ص 173 .

إنّ "طارق" بمتصح تدريجيّا ، فهو في تحليله ، لنفسيّات الآخرين ، ايكشف للقارئ ، وكشف الآخرين أيضا . وقد بدت لنا علاقته مع وليد يحيط بها ضرب من الغموض . فهو وكاظم ، يعترفان بصداقتهما له ، لكنّهما في التحليل الأخير ، يبدوان في ثوب العدّو ، بل إنّ الدكتور يطلق عليه صفة " عرمي الأوّل " والعرم لغة هو الخصم والعدّو. وقد عبّر الدكتور عن الرّاحة التي شعر بها لمّا فقد وليد واختفى. بل إنّه وقد عاد إليه الوعي علّق عمّا يخالجه يطلبنا فيه بأسف داني عميق . يقول : "إنّني لا أغفر لنفسي هذه الشّماتة التي أظنّ أقول إنّها لا تليق بي ، ومع ذلك ، لا أستطيع ، إلاّ الشّعور بضرب من الرّاحة الغريبة لأنّ وليد اختفى ، بشكل أو بآخر.أي إنّه هرم.أي إنّه ، أخيرا وقع قتيلا في المعركة الهلاميّة التي التحمت فيها معه " (1) .

إنّ كلمة الدكتور هذه تفسرّ قولته الّتي أوردها جواد في البداية عند تعليقه حول شريط وليد المسجّل. فالشريط في نظر طارق فضيحة لصاحبه . ولكنّه أيضا فضيحة إلى أصدقائه وضمنهم الدكتور نفسه . وفي الحقيقة ، فإنّ الشّريط الذي سجّله وليد هو فضيحة لكافة الشخوص ، فهو منطلق الاعترافات ، ومنطلق النقاش ، ومنطلق الخصام .

إنّ الدكتور "طارق" و"كاظم" كانا معا يحسّان بضرب من العداء لوليد . أمّا سميرة شقيقة كاظم وزوجة طارق ، فهي ، على العكس من ذلك ، قد عرفت "وليد" قبل زواجها ، وبعد عودتها من الولايات المتّحدة حيث كانت تواصل دراستها العليا ، وبالضبط في الفترة التي أصيبت فيها زوجة بمرض عصبي حوالي منتصف الخمسينات . وقد عبرت سميرة عن رأيها في وليد ، بل إنّها دافعت عنه عند حوارها مع جواد حسني، تقول منتقدة اتّهام كاظم لوليد في مقاله الأوّل حول كتاب " الانسان والحضارة " : " مهما يكن فإنّه (وليد) ليس من بقايا الارستقراطيّة المتمرضة التي يحمّلها يا كاظم ، أنت تتشاطر في ذلك أكثر ممّا يجب . وليد مصلح ، وهذا أمر لا يحتاج إلى ذكاء كبير لرؤيته . وهو يحاول أن يجد الأرض يعتقد فيها غرس جذوره . وإلاّ فإنّه لن يستطيع أن يفكّر ، أن يكتب ، أن يحقّق شيئا " (2) . بل إنّهـــا انتقدت

---

(1) جبرا-"البحث": ص 173 .

(2) م.ن. ص66 .

أخاها بعدا لادعا حيث علّق بحامله عليه قائله : " عقده الاضطهاد ، هذا ما يعاني منه كاظم . فيكون ردّ الفعل لديه ، هكذا : ضربات عشوائيّة ضدّ أصدقائه ومحبّيه " (1) .

إنّ سميرة أخت كاظم وزوجة الدكتور طارق تدافع عن وليد وتقوّم رؤيه أخيها. فنلاحظ معضلته . وهي ، في ذلك ، تمثّل شخصيّة المرأة المثقّفة التي تنظر إلى الآخرين وفق أعمالهم وما يحقّقون من طموحات . وسميرة ، وإن لم تكن شخصيّة ساردة إلاّ أنّها تمكّنت من عرض رؤيتها وإبراز وعيها عبر كلام الآخرين ووعيهم . وهي ، في ذلك ، تبدو في مرآة الآخرين شخصيّة فذّة ، ذات رأي حصيف يعتدّ به . وهي تعبّر عن رأيها بكلّ حرية وطلاقة . كما أنّها تترك للآخرين إمكانيّة الوعي بوجودهم وفكرهم . بل إنّها قد تؤثّر أحيانا فيهم . فهي مكّنت أخاها من إعادة النّظر في تقويم مؤلّف وليد الآنف الذكر ، وكانت السّبب الرئيسيّ الّذي دفع بكاظم إلى كتابة مقال يلن مجّد فيه الكتاب وصاحبه .

إنّ الدكتور"طارق" وزوجته "سميرة" شخصيتان بارزتان . فإن ركّزت الشّخصيّة الأولى على تقديم دراسة نقديّة لبعض النصوص ، وعبرها تبرز شخصيّة الدكتور ذاتها ، فإذا هي مرآة عاكسة لخفاياها وخفايا الآخرين ، فإنّ سميرة، وإن لم تكن شخصيّة ساردة ، إلاّ أنّ الشّخوص الرواة مكّنوها من التعبير عن وعيها فبدت، بفضل ذلك ، شخصيّة مؤثّرة ، وقد أعانها رصيدها الثّقافي ونفتح آفاقها من التّعبير أحسن تعبير عمّا يخالج دواخلها ، بل إنّها مكّنت الآخرين أحيانا ، عن طريق تصويرها لهم من إماطة اللّثام عن نوازعهم الدّفينة . وهي بذلك تندرج ضمن رؤية الكاتب الذي يعتبر الدكتور طارق وغيره من الشخوص مرايا تتجلى عبرها الوعي المتنامي داخل الشخص الواحد ، بل داخل المجموعة كلّها . وبهذا الاسلوب ، تتداخل خيوط النسيج الروائي التسعوني السمة . فتختلط الأصوات وترتفع معا ، محدّدة للمسار العّام ، وكلّ صوت ليس إلاّ نغما يدرج ضمن المجموعة . إنّه الجزء الملتحم مع غيره في لحمة صمّاء . وبذلك يكوّن العمل الروائي ، فيجد القارئ ذاته مندمجا فيه يحكم لعبة الضمائر . وذاك هو مغزى هذه الشّخوص الإنسانيّة الآسرة .

(1) جبرا :"البحث":ص 70 .

عامر ناجي عبد الحميد / آن :

هو عامر ناجي عبد الحميد ، من الشّخوص المؤمنة بالحياة وبالتطوّر والتغيّر. جدّه كان مناهضا للعثمانيين في أواخر القرن الماضي ، أما أبوه فوَطَنيّ حارب الاحتلال وقاومه ، بل إنّه سجن لميوله الشّيوعيّة (1) .

وقد تلقى عامر دروسه العاليه بلندن وبالضبط في " مدرسة لندن للاقتصاد". وتمكّن بفضل معارف أبيه الشّيوعيين الذين كانوا يمدّونه بالكتب الماركسيّة" ، أن ينفتح على عالم زاخر . لذلك " بدأ جماهيريّا ، بروليتاريا ككثير من أبناء الطّبقه المرفهة الذين فتحوا أعينهم على ما حولهم من فقر ، فذهلوا لما رأوا، وانتهى إلى الإيمان بشيئ واحد : التكنولوجيا " (2) .

إنّ هذه القولة وردت على لسان مريم الصفّار ، وقد قدّمت سيرة عامر باقتضاب شديد . ولا غرو في ذلك فشخوص جبرا ينعكسون في مرايا بعضهم البعض، ففي هذا التقدم أبرزت مريم مراحل التّطوّر في هذه الشّخصيّة . وقد مكّن الكاتب هذه الشخصيّة،رغم أنّها شخصيّة عبر ساردة،من إبراز مواقفها ورؤاها . فهي، أثناء مرحلة التلقّي كانت شيوعيّة المنزع،ثمّ بحكم وضعيّتها خاصّة بعد أن أمسى مقاولا عالميا ، فإنّه أصبح من دعاة الأخذ بأساليب العلم ، فهو،في نظره ، سنّة التطوّر التي لا محيد عنها .

إنّ هذه الشّخصيّة منذ ظهورها (3) كانت دافعة للأحداث ، فهي صاحبة المقترح لسماع شريط وليد . وقد التقى معه الدكتور جواد في اللعبة . فكان اللقاء في منزله . وفي الحديقة الفسيحة بالذّات استمع إلى الشّريط . ولعلّ الشّخصيّة السّاردة التي مكّنته من الظهور بصورة أجلى هي مريم الصفّار . ولا غرابة في ذلك، فقد كانت لها علاقة حميمة معه ، بل إنّها كانت على موعد معه في منزله بدار سملان في لبنان ، إلاّ أن "عامر" تغيّب فكان أن التقت بوليد مسعود . وهناك كانت التجربة التي حلّلناها في صفحاتنا السابقة .

---

(1) جبرا "البحث" ص 197 .

(2) م.ن. ص 200 .

(3) م.ن. ص 17 .

أمّا روجته آن ، فهي سحصيّه امرأه بسيطه مهتمّه عايه الاهتمام بروجها وأصدقائه . و قــــــد "عاد [بها] في إحدى سفراته إلى الخارج " .

إنّ "عامر" لم يكن شخصيّه ساردة ، إلاّ أنّ الكاتب ، بواسطه الشخوص الأخرى، أعطى صورة كامله عنه بل إنّ مساره الحياتيّ واضح رغم قلّة ما قيل عنه . وقد مكّنه الشخوص الأخرون من التّعبير عن أهمّ الرؤى والمواقف . ولعلّ من أهمّ مواقفه رؤيته في الكتابة في عصر كثر فيه الجدل العقيم والجهل المطبق . فهو رافض للكتابة لأنّها مدعاه للتجنّي على صاحبها . لكنّه مؤمن بجدوى العقل : " أنا أعمل فقط ، أعمل باستمرار وأرتّب علاقات عمل : أبني عمارات ، أقيم مباني ، حكم ، مباني برلمانات : زائفة أو غير زائفة لا يهمّني . . . "(1) .

إنّ شخصيتي عامر وروجته آن تندرج ضمن الشّخصيات التي مكّنتها الشخوص الساردة من التعبير عمّا يعتمل في داخلها من تفاعلات وآراء . فهي شخوص مرايا ، باحثة عن نفسها في سبيل الفهم لعالم لا ينكشف بسهولة . وهي بذلك تساهم بقسطها في دفع الأحداث وبناء النسيج الرّوائي القائم أساسا على التركيب السنفوني المتعدد الأصوات ، المختلف النبرات .

<u>**الدكتور جواد حسني / هالــة :**</u>

إنّ الشّخوص في رواية " البحث " سمتها الأساسيّه هي ثقافتها الواسعه ، ونزعتها المعرفيّه العميقة . وجواد حسني الراوي الباحث عن مسيره وليد مسعود ، شخصيّه مثقّفة . فهو مدرّس جامعي موسوعي المعارف ، وهو في ذلك يشابه شخوصا أخرى أمثال ابراهيم الحاج نوفل وكاظم اسماعيل ، وخاصّه وليد مسعود البطل الحاضر في الذهن ، الغائب في الواقع . وقد تساءلنا ، عند تحليلنا للرواة في بدايه البحث ، عن العلاقه بين جواد ووليد ، بل إنّنا ذهبنا إلى تقديم فرضيّه مفادها أنّ الدكتور جواد في بحثه عن سرّ إختفاء وليد ، إنّما يبحث في الحقيقه ، عن مجتمع بأسره .ولعلّه في بحثه عن هذه الشخصيّه الاسطوريّه إنّما يسعى إلى الكشف عن الآخرين ، عن وعي الآخرين ، عن واقع الآخرين المتملّل ، في الاساس ، بخصائص مجتمع عربّي متأزّم ، هو بين فرض الذات وعدمه . وما وليد ، في الآخــــــر ، إلاّ

(1) جبرا :"البحث":ص 256 .

سخصيّه / برنامج ، سخصته / مقترح ، شخصته / مشروع لواقع مردود ، ومسار مرتبك ومستقبل مسدود . فمن هو جواد ومن هي هالة ؟.

جواد حسني هو من أصدقاء وليد مسعود الأوفياء ، وكما يدلّ عليه اسمه فهو سخيّ ، يعطي من وقته الكثير من أجل كتابة سيرة محتملة لصديق اختفى . ولا غرابة في ذلك ، فوليد ، قبيل رحلته الأخيرة طلب منه ، الاهتمام بشؤونه (1) فوضع ، ضمنيّا ، أمامه تركه صعبة (2) . حاول جواد السّخيّ أن يجمع كلّ ما يتّصل بوليد حتى يبقى هذا العمل أو مشروع العمل، رمزا لعرى الصداقة والأخوّة التي لا تنفصم.

وجواد من هذه الناحية يبدو مجرّد راوٍ باحث ، يسعى إلى كشف خوافي حياة وليد الذي عرفه منذ ما يقارب العشرين سنة ، وفي طيلة هذه المدّة حافظ على علاقة وطيدة معه . فقد يتصادم الأصدقاء ، ويتصارعون ، ويتقارب الأصحاب ويتوادّون ، لكن جواد بقي ، دوما ، ذلك الوفيّ الذي اختاره وليد ، ضمنيّا ، ليكون مؤرخا لها (3) . والبحث عن وليد مسعود هو في ظاهره تاريخ لحياة فلسطينيّ نابتة جذورها صلبة في بغداد ، إلاّ أنّه بقي يسعر بذلك التّمزق الدّفين إلى أرض حميمة ، أرض جذر ، منها يستمدّ نسغ الحياة . ويتّصف جواد في بحثه هذا ، بسخائه الكبير ، فهو لا ينِي عن السّعي والجدّ في سبيل تحقيق مسعاه (4). وقد وجد نفسه منساقا إلى العمليّة تدريجيّا ، ليصل في الأخير إلى الانغماس كلّيّة في جمع المعلومات وتبويبها ، قصد بدء تأليف كتابه حول وليد مسعود ، بل إنّ زوجته ، وهي، كما يدلّ عليها اسمها : هالة - وَهَج يدفع بجواد نحو مزيد البحث والتنقيب . فهي ستسطر ، بدورها ، نهاية الكتاب . فكأنّ "وليد" حمّل هذا الصديق متابعة حياة معقّدة متشعّبة . إنّ هذه الصورة لجواد - الباحث ، هي الرؤية التي سيوصلّ إليها الدارس عند قراءته الأولى للرّواية ، إلاّ أنّ الباحث المتعمّق المتفحّص يكتشف أمرا آخر، وهو بلا شكّ ، ذلك المعنى الباطن الذي يرمز إليه الراوي ، ومن ورائه الكاتب ، فحياة وليد وسيرته ليست إلاّ نقلة لمتابعة وصفة مجتمع بأسره ، فنسق السـرد ، وطريقة

(1) جبرا-"البحث"، ص 16 .

(2) م.ن. ص ص 9-38 .

(3) م.ن. ص 43 . بتسمية الدكتور جواد هنا،الشاعر توفيق صائغ بالنسبة إلى المؤلف.

(4) م.ن. ص 361 : "د.جواد حسني يعدّ بالمزيد".

الحوار ، وسبيل تعدّد الأصوات ، هو بالأساس ، سعي من أجل إجلاء واقع أكبر، وأعمق من أن يكون مرتبطا بحياة فرد . فـ"الكاتب هو المخلوق الوحيد الذي يصعد سلّم المجتمع ويهبطه ، يتردّد دوما ، بين أعلاه وأسفله بحثا عن "الإنسان" الإنسان المركّب من لحم وعظم ، من حزن وفرح وجوع وشبق . لأنه يعشق هذا الإنسان" (1). فوليد في الأخير ، ليس إلاّ رمزا لعصر ، ورسما لمتاهة التّشعب العربيّ ، لا الفلسطينيّ فحسب . بل إنّه ليس إلاّ صفحة من صفحات التاريخ المعاصر . ومن ثمّ ، فإنّ جواد راوية لشخوص عدّة تمكّنوا ، بدورهم ، من التّعبير عمّا بخالجهم ، بل إنّ الدّكتور فتح لهم أبواب الرّواية . فتفنّنوا وأبدعوا ، وعبّروا بكلّ حرّيّة وطلاقة. وسط الدّكتور في افتتاحه ، فيترك المجال لمروان وليد لكي يروي لحظاته الأخيرة فيمتزج الواقع بالمتخيّل (2) . وإذا الأحداث قصص تروى وأفعال تصوّر، وأعمال تحكى وتكتب . إنّ شخصيّة جواد تتميّز بانفتاحها فهي جامعة ، وهي مبدعة التركيب السّمفونيّ المعدّد الصوت إنّه قائد الجوقة - إن شئنا التعبير - وما صوته إلاّ صوت متميّز له بداية المنطلق ونهاية الصخب .

أمّا زوجته هالة ، فلم تكن إلاّ معينته على القيام بهذا الدّور ، فإذا هي إمرأة "هالة" تشعّ أنوارها محلّية الحميّ ، ومضيئة المجهول ، وداعية جواد إلى مزيد التحرّي والتقصّي . يقول ابراهيم الحاج نوفل موضّحا هذا الدّور الكبير لهالة :" استضحكت هالة ووضعت ساقا على ساق . وقالت :"أريد من جواد أن ينتهي من هذا الموضوع (الكتاب) لكي يستطيع التفكير في شئ آخر غير وليد رحمه الله" (3). إنّ هالة شخصيّة مساعدة للرّاوي ، فهي تحثّه على مزيد البذل والعطاء من أجل كتابة سيرة وليد . وهي بذلك ، كما قلنا آنفا ، ترمز إلى الدافع المعنويّ الثّالث الذي يجد فيه جواد معينا لا يفنى ووازعا لا يردّ . وهي بذلك تعدّ صوتا متميّزا يساهم في العمل الرّوائي ذي التركيب السّمفونيّ المتميّز .

---

(1) جبرا :"الحرية والطوفان": ص : 156 .

(2) جبرا :"البحث": ص ص 295-304. لم يفهم النّاقد "علي الفزاع" في كتابه "النص القصصي عند جبرا" علاقة الواقع بالمتخيّل فانتقد جبرا لتمكينه مروان من سرد قصّته .

(3) م.ن، ص 347.

وليد مسعود / رحمة ...

إنّ وليد مسعود هو الشخصيّة الحاضرة الغائبة المعبّرة عن الأنموذج الفلسطينيّ المنشود . وقد اتّضح ذلك من خلال مختلف الرّوايات.فقد تساءل جواد في خاتمة الرّواية عن إشكاليّة البحث باعتباره استغوار داخل الاستغوار أو الكشف ضمن الكشف . يقول محدّدا السؤال الكبير بوعي عميق : "بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه بعد أن يُبرزُوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ، ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه ، يبقى لنا أن نتساءل : "عمّن هم في الحقيقة يتحدّثون ؟ عن رجل شغل في وقت مّا عواطفهم وأذهانهم ، أم عن أنفسهم ، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم ؟ هل هو المرآة وهو الوجه الّذي يطلّ من أعماقها ، أم إنّه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها ، كما ، ربّما هم أنفسهم لا يعرفونها ؟ "(1) .

إنّ هذا السؤال يجيب بصورة صريحة عن الافتراض الّذي عبّرنا عنه في بداية التحليل . وإن جاءت الإجابة / السؤال مشوبة ببعض الغموض أو على الأصحّ ، بضبب من التّمويه . فشخوص "البحث" لا يبحثون عن وليد في حدّ ذاته ، ولا عن مميّزاته وإنّما يتعللون ذلك من أجل تحديد هويّتهم هم ، وتقديم اعترافات يصعب أن يفصح عنها الإنسان ، إلاّ إذا كان الأمر يتعلّق بالمصير الكبير . فكلّ الرّواة وجميع الشخوص عبّروا عمّا يخامرهم بأريحيّة كبيرة . وقد مكّنت الشخوص بعضها البعض من التعبير بطلاقة . فحاولت أن تصوّر الواقع كما هو ، فالشّخوص لا يحدثون ، وإنّما يتحدّث المرء منهم عن جوانبه الخفيّة المظلمة ، تلك الجوانب الّتي لا يعبّر عنها ، إلاّ إذا كان الإنسان أمام مرآة نفسه . فكأنّ وليد - وهو المختفي الّذي لا يخشى ظهوره بعينه - ليس إلاّ صورة عاكسة للأهواء الدفينة . وليس إلاّ رسما لما يميلُ إليه النفس.

ولعلّ أصدق مثال على ذلك هذه الفقرة الّتي يتحاور فيها الدكتور جواد وإبراهيم الحاج نوفل حول وليد وقصّته.فإذا هما يصوّران المجتمع العربي في كل أبعاده ، يقول إبراهيم : "أعظم الحروب ستغرق بضع سنوات - الحرب العالميّة الأخيرة ، مثلا ، والّتي قبلها - ثمّ يعود أصحابها إلى وضع مّا ، طبيعيّ ، منطقيّ ، إنسانيّ بشكل من

(1) جبرا-"البحث"- ص 363 .

الأشكال. أمّا بالنسبة لوليد [كذا] ورفاقه ؟ خمسون سنة ، خمسون سنة من الصّراع من أسعار الحقد ، من تلقّي الضرب والكراهية ، من المقاومة العنيدة - أيّ أمّة في التاريخ عرفت هذا الردح الطويل الرهيب من العداء والقتال ؟ كيف كان لأيّ فلسطينيّ ، في مثل هذا الجوّ المرير القاتل الماجع ، أن يفكّر ويعمل ويبني ، ويكتب وهو يقاوم العتاه والأقزام والمتجبّرين أينما توجّه ؟ ومع ذلك ، أنظر ! عاش وليد كما لم يعش واحد منّا ، كما لم تعش أنت وأنا : قاوم ، وأنتج ، وولّد ثراء ، واستولد أفكارا - وترك أثرا سيشغلنا طويلا تحديد أبعاده [...] أتعلم أنّه كان منذ خمس وعشرين سنة يدعو إلى تأليف جماعات سريّة ، كجبهات المدائيين ، اليوم ، ولا يصغي إليه أحد في تلك الأيّام ؟

[...] - لكنّه انتهى ، يا ابراهيم ، انتهى

[...] - [...] نحن الّذين انتهينا وبقي وليد مستمرا" (1)

إنّ "وليد" من خلال هذا الحوار ، يأخذ شكل الشعب المضطهد . فيسعى إلى استرجاع مقوّماته ويسري أفراده في الفعل من أجل استنراء الوعي وإيجاد السبل الموصلة إلى فرص الذات . وذلك هو مبتغى وليد . فإن عبّر وليد اسمه صغيرا وأبدل خميس إلى وليد (2) ، فإنّه ، في الحقيقة ، كان يسعى إلى تغيير رؤية كاملة للحياة والكون ، وهو تعبير عن إرادة وقوّة ذاتيّة للتحوّل والتبدّل . وعندما درس في الدّير هنا إلى نسك يطلب فلا يدرك (3) . وعندما تعمّق في اللاهوت ، اتّضحت أمامه سبل البهتان ، واكتشف حقيقة الواقع . يقول : "لقد أدركت أنّي في حياتي الآن ، بدأت "المسيرة الطويلة" الّتي تحدّث عنها [القديس أوغسطين] في مكان مّا . المسيرة الطويلة في الزّمن وخلال الزّمن ، إذ سقطت روحي عن "الأبديّة" في مهاوي الزّمن . حين سمحت لذلك القلق العميق فيها بالتحكّم بي ، فأردت الإقلاع عن التأمّل المستمرّ الذي يجعلني جزءا من أزليّة الله ، ليلهوني في تجربة روحي في عالم الزمن والحقائق الحسيّة" (4) .

---

(1) جبرا . "البحث" . ص ص 82 - 84 .

(2) م . ن . ص 100 .

(3) م . ن . ص 111 .

(4) م . ن . ص 192 - 193 .

إنّ تجربة وليد انطلقت من الرّوح لتلتحم، بعد ذلك، بالجسد والحسّ. فكأنّ اللّذة الّتي طالما أراد بلوغها روحيّا، لم تكن لتستجيب له، أو لعلّه رأى ازورارا عن الواقع. فإذا الوطن لهفة تبحر منه الأعماق. يعترف وليد وهو في قمّة الإحساس بالواقع المرير والغربة السّحيقة: "كنت وأنا أمشي في طرقات روما القريبة أو جالسا على الحجارة عند فونتانا ايسيدرا الّذي كان على مسيرة دقائق من غرفتي البالية، أتمنّى عندما يتحقّق لي الفعل (في وطني! في وطني! كنت أقول)، أن أجد بينه وبين التأمّل وشائج فكر أعرف أن أوغستين نفسه كان سيرى فيها إنقاذا لي من السّقوط" (1).

إنّ القلق الوجوديّ الّذي أحاط بوليد، وهو يتابع دراسة اللاهوت وهو المنفتح على ثقافة قرن ملتهب الأواصر، ينخر منه نسغ الوجود. ممّا دفعه إلى مراجعة الاختيارات الّتي قنع بها في يوم مّا، واتّبع مناهاها. لكنّه لم يجد السّبيل إلاّ في التفكير، بالوطن للانطلاق منه، وعبره تنفتح الطّرق المغلقة. لقد كان وليد يتّبع مسارا هادئا، لا يضع السّؤال ولا يناقش اختيارات. فالنواميس هي النواميس وتعاليم الدين المسيحي تنبني على تلك الحلول "الأزليّة" القائمة على "تحمين ما قبليّ" تدفع صاحبها إلى ركون دائم واستكانة مستمرّة للمعهود والمتداول، في حين أنّ ثقافة وليد الذاتيّة كانت تفتح أمامه تجربة الحياة على مصراعيها. ومن ثمّ، فإنّ نموّ القلق الوجوديّ، بعث فيه تساؤلا عن العدالة المفقودة، وعن مصير الإنسان في عالم ينخره الموت من الداخل. لذلك تفطّن وليد إلى المعضلة: الإنسان ابن مجتمعه، ووطنه، وبدون وطن يمسي الإنسان عدما، ووليد بلا وطن، كائن دون كيان، والوطن فلسطين لا تعاني من الاحتلال فحسب، وإنّما تمرّ بمرحلة تدفع بها إلى التلاشي والاضمحلال دفعة واحدة. إنّها تجربة الحياة أو الموت، الحياة في الجهاد والموت في الاستكانة، ولذلك عاد وليد إلى الوطن، وقرّر الفعل الثوريّ وساهم فيه، بل إنّه تزوّج رجمة ابنة انطون سالم الّتي اختارتها له عمّه والدته، يقول عيسى ناصر متحدّثا عن تلك الفترة: "لم يكن من الصعب إقناعه. كانت رجمة قد درست عند الراهبات وكبرت لتصبح فتاة تشتهي العين رؤيتها. رآها وليد في

(1) جبرا: "البحث". ص 193.

زيارته الخاطفة تلك بعد دفن أبيه ، وهي تساعد أمّه في شؤونها وخطبها في الحال .
وفي الصيف التالي لم يكن أشدّ فرحا من وليد إلاّ انطون سالم ،عندما زفت ابنته لوليد وباتت ريمة في ثوب عرسها ، أشبه بملاك من ملائكة فجر عيد الميلاد،وأخذها زوجها إلى عالمه الجديد ببغداد" (1) . إنّ تزامن موت الأب مسعود وخطبة وليد ، ثمّ زفافه إلى ريمة ، يدلّ على أمرين هامّين : - قرار وليد التجذر في أرضه ، رغم العراقيل ، فإن مات الأب - وهو ركيزة التأصيل رمزيا - فإنّ الإبن سارع في البحث عن الاستمرار في العطاء . وما الزّواج إلاّ مواجهة للاضمحلال المرتقب .

- إنّ ريمة تمثّل الأرض التي لا تخبو . فهي معطاء وما مروان إلاّ إحدى ثمارها الّتي روت الأرض بدمها من أجل عودة إليها مرتقبة . إلاّ أنّ ريمة في انهيارها وجنونها، في أواسط الخمسينات ، وعودتها إلى مسقط رأسها للمداواة (2) ، دالة على أنّ المستقبل المرتقب هو سراب خلّب (3) . وهو كناية عن فلسطين وهي تواجه مصيرها ممّا دفع بوليد إلى تلك الحيويّة غير المعهودة ، فإذا هو ينفتح على الحياة ، فيقاوم ويصارع ويقارع ، بل إنّه أيضا يغتنم العيش ، حبّا جسديّا تبيّن تلك الحرارة الّتي كانت كامنة . فلمّا انهارت ريمة،وهي كما يدلّ عليها اسمها : الظبي الخالص البياض ، كناية عن جمالها المثالي وصفاءها الكبير - ولج ، وليد المعترك . ولمّا استشهد مروان،تحرّر وليد أكثر، بل إنّه خاض الغمار على كلّ الواجهات . فكأنّه انتقام من الحياة في الحياة ذاتها . وما الاختفاء إلاّ مسار في نفس الاتّجاه . فهو دليل على سرعة نسق الحياة لديه . فهو لم يعد ذلك المستقرّ على حال ، ولعلّه يأنف من الظهور في سبيل فعل أمثل ، وعمل أكبر وأنفع .

إنّ شخصيّة وليد ثريّة ، فالرجل مثقّف ، جرّب الروح والجسد ، والعقل والدين ، والفعل والنسك ، لكنّه في الأخير ، يتوارى بصورة من الصور ، فإذا هو ضمنيّا يعيد تجربة المسيح الّذي تشبّع به ، فإن اختفى المسيح حاملا معه خطايا البشريّة ، إذ جاءها منقذا ، فإنّ بطل "البحث" أعطى الكثير لاستعادة أرضه ووطنه .

---

(1) جبرا "البحث" ص 110 .
(2) م، ن ، ص ص 110 - 315 .
(3) فكرة السراب متواترة عند جبرا : من آخر أعماله : قصّة تحمل عنوان : "سراب في باريس" ، انظر مجلّة "الجيل" تموز ، يوليو 1990 ، م 11 - ع 7 . وقد صدرت مؤخرا عن دار الآداب روايه تحت عنوان"يوميات سراب عفان".

وإن بقي المسخ الجنيني المتواري محطّ أسئلة ، فإنّ وليد وقد غاب يضع السؤال المحيّر: هل وجد حقّا ؟ وأين بدايته ، إن كانت له بداية ، وأين نهايته إن كانت له نهايــة؟.

إنّ هذا السؤال يجعلنا نعود إلى الفرضيّة التي انطلقنا منها ، فوليد أو ريمة أو مروان كلّها شخوص تصوّر الأنموذج المرتقب ، الأنموذج الّذي يجب أن يفعل فعله في المجتمع العربي ، كي يستطيع أن ينظر في مرآة نفسه ليفقه واقعه المرير . فوليد أو ريمة أو مروان ، وقبل هؤلاء مسعود يمثّلون فلسطين الحيّة النابضة ، فلسطين المقهورة المجنونة الشهيدة المكدودة . ولم يكن في المستطاع تصوير هذا الواقع المتردّي إلاّ بواسطة الأصوات المتعدّدة التي تتناغم كلّها من أجل إبداع فلسطين المثال ، فلسطين الفداء ، فلسطين الضحيّة ، فلسطين المؤثّرة في مسار الوطن العربي ، فلسطين بؤرة الوعي الصارخ للحياة والنبض الدافق بالنشاط . وقد تعدّدت الأصوات وتشابكت الأهواء وتوافقت الأنغام من أجل سمفونيّة متكاملة تصوّر مأساة الحاضر سعيا لنهضة مرتقبة. وقد عبّرت الشخوص المتقمّصة أفرادا ، وأزواجا أصدق تعبير على الواقع المرير، فتكاملت الرؤية وتراوحت الصور ، وأمسى "البحث عن وليد مسعود" بحثا عن الذات المفقودة من أجل إجلاء خباياها في انتظار فرصها المأمول .

فهل سيكون ذلك ويبلغ المرام مع شخوص "الغرف الأخرى" ؟ .

الغرف الأخرى :

إنّ شخوص جبرا المتقمّص هم أفراد سعوا إلى تصوير واقعهم تصويرا واعيا. وقد تمكّنوا عادة ، بفضل تعدّد أصواتهم في الرّواية الواحدة من إعطاء صورة متكاملة عن المجتمع في تفاعلاته وتعثّراته المسرفة . وإن كان أمين سماع في رواية جبرا الأولى صورة للمثقّف العائد إلى أتون المدينة والواقف في خاتمة الأحداث أمام مفترق طرق يستدعي منه الاختيار والفعل ، فإنّ شخوص روايتي "السّفينــــــــــة" و"البحث" هم قلقون باحثون يمنعهم تعثّر الواقع حدّ الانفلات الكامل . فعصام سلمان مثلا خرج هاربا ، باحثا عن هجرة تطلب ولا تدرك ، فسرعان ما تقرّر العودة بفضل قدر عابر ، وكذلك ، فإنّ شخوص "البحث" انتبهوا فجأة إلى اختفاء صديقهم وليد . وهذا الأمر لا يعبّر في الحقيقة ، إلاّ على سمات المجتمع الّذي غاب منه الضّمير . فبقي

جسدا بلا روح وشكلا بلا معنى . فسعى المثقفون إلى إعادة بناء سيرة رجل حاضر غائب هو الشخصيّة الأنموذج الذي لن يكون إلاّ بفضل تآزر الكلّ وتلاحمهم . وقد كان سبيل الرّواة،ومن ورائهم الكاتب،في كلّ الرّوايات السابقة هو تعدّد الأصوات من أجل خلق بناء سنفونيّ تتعالى فيه الأنغام معبّرة عن النّسيج المأساوي العامّ .

أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ شخوص المتّهمين ، وإن تابعوا نفس السبيل: تعدّد الأصوات ، إلاّ أنّ الاختلاف هو في نوعيّة الشخوص ذاتها . فنحن في رواية "الغرف" أمام شخوص تحمل سمة الواقعيّة القريبة من الحياة اليوميّة ، نعني أنّ الأحداث فيها ممكنة الوقوع ، بل إنّها أحداث تصل حدّ الابتذال ، إلى جانب شخوص خياليّة مدهشة هي في الحقيقة أقرب إلى عالم الأحلام منها إلى عالم الواقع المعيش . وفي هذا السّياق تمتاز هذه الشخوص بِسِمَة فردانيتها المطلقة . فهم شخوص - وإن تحاوروا وتناقشوا وتصارعوا وتكاشفوا - وحيدون لا يمكن بحال من الأحوال إيجاد صيَغ تقارب بينهم بل إنّ فكرة الأرواح فيهم منعدمة . فكلّ العلاقات هي بداية علاقات تنتهي دوما إلى الصراع والصدام،ثمّ إلى انفصام كلّي . ولدراسة هذه الشخوص نرتئي تقسيمها إلى قسمين :

1 - شخوص واقعيّة ، ويمثّلها : فارس الصقّار وعليوي عبد النواب .

2 - شخوص عجيبة تتركّب من :

أ - شخوص نسائيّة هي : سعاد / يسرى / لمياء / هيفاء

ب - شخوص رجال : - البطل المتعدد الهوبّاب

- أبو الأزرار ، عليوي - علي النّواب

- محمود حسن / سامي الإمام

- راسم عزّت

- عزّام أبو الهور .

1 - <u>الشخوص الواقعيّة</u> : <u>فارس الصقّار وعليوي عبد النّوّاب</u> :

تتميّز هتان الشخصيتان بواقعيتهما المطلقة ، ففارس الصقّار كما يتضح في الصفحات الأخيرة من الرّواية ، لا يظهر بوجهه الحقيقي إلاّ بعد شعور الرّاوي البطـل

بصياغه الكبير . يقول : "شعرت بصباع رهيب لم أشعر بمثله طيلة تلك الليلة . ووجب قلبي بشدّة موجعة ، وأنا أدور وأتلفّت والوردة في يدي ، والحلوى في اليد الأخرى ، أنظر في كلّ وجه ولا أرى أيّ وجه بل لا أرى أيّ إنسان . حتّى أردت البكاء" (1). إنّ البطل الرّاوي ، وقد أمضى ليلة كوابيس غريبة الأحداث اكتشف في الأخير ، وهو في المطار ، أنّه فاقد للسند المعنوي الأساسيّ ، ألا وهو الاطمئنان الذّاتي الذي يخوّل للفرد أن يكون . فالاطمئنان عند الفرد شرط لا بدّ منه ليختبر الحياة ويتذوّق نسغها ، وبانعدامه يشعر الإنسان أنّ العالم هيولى ضائعة . وقبل ذلك يكون المرء عرضة لكلّ التفاعلات التي قد تطرأ على عالم لا يعرف الهدوء لأنّه منعدم الاستقرار . وإن اكتشف فارس الصقّار وجود حقيقة ملموسة لديه ، وواقع لا يدحض، متمثّل في الوردة والحلوى ، فإنّه - وإن لامس الواقع الحيّ - لم يبلغ مرحلة الطمأنينة القصوى التي تخوّل للإنسان الإيمان بالحياة . ويقوى هذا الاطمئنان بتحسّس الواقع أوّلا،ثمّ بعودة الذّاكرة تدريجيّا ، فإذا البطل يكتشف اسمه الحقيقيّ الذي أمضى ليلته بدونه ؛ وذلك ، بفضل الصوت النّسائي الذي دعاه إلى مكتب الاستعلامات رقم 3 . إلاّ أنّ هذا الكشف ليس ناتجا عن وعي كامل بحدود الواقع ذاته، بقدر ما هو ناتج عن حدس شديد استبدّ به . يؤكّد الرّاوي : "غمرني إحساس كالموج الهادر أنّ ذلك النداء موجّه إليّ أنا" (2) . إنّ هذا الحدس سيكون الشعلة لعودة الوعي تدريجيّا ، وعودة البطل إلى ذاته المفقودة . وعندما يلتقي بعليوي عبد النوّاب ، وهو الشخصيّة التي تنتظره لحمله إلى فندق الماريديان ، حيث سيقام حفل على شرف البطل الكاتب ، يدعم الرّاوي وعيه بفضل تلك الأسئلة البسيطة المعبّرة . فهو ، وإن انساق طيلة ليله إلى أحداث كابوسيّة هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع ، فإنّه عند التحامه من جديد بالحياة الواقعيّة يعي رغم ذلك تصرّف التصرّف الذي انتهجه وهو منساق في أحداث كابوسيّة لليلة مضنية . لذلك فإنّ أسئلة عليوي عبد النوّاب ، رغم بساطتها ، تابعها فارس الصقّار بإجابات غير معقّدة لكنّها أيضا لا تحسم الأمر . ويتكثّف الوعي لدى البطل / الرّاوي عندما يسري يسأل بدوره ، وهنا بداية الكشف

---

(1) جبرا :"الغرف الأخرى" ص ص 158 - 159 .

(2) م.ن. ص 159 .

والانكساف : كتسف ذات البطل العائمة الغائبة وانكشاف الواقع . إلاّ أنّ التحام هدا الواقع بالحلم ببقى قويّا خاصّه عند وصع البطل لسؤال نعحتّي: "عليوي! أنت عليوي!" ولـمّا أجيب بالإيجاب:"عليوي عبد التّواب" تساءل البطل عن الدكتورة لمياء وهي من الشّخوص الخياليّة ، إذ يوضّح البطل الرّاوي : "وباستغراب لم أتوقّعه منه قال : "ومن تكون الدكتوره لمياء ؟ " (1) .

إنّ الرابط بين عالم الواقع وعالم الخيال ، عالم الحقيقة وعالم الحلم هو في الأساس شخصيتا عليوي عبد التّواب والرّاوي البطل ذاته . فالرّاوي خلق من نفسه بطلا جديدا هو الفاعل في أحداث عمل إبداعيّ جديد.ويكشف ذلك في آخر الرّواية عندما يصرّخ عليوي عبد التّواب متسائلا ومجيبا في آن واحد قائلا : "لا أدري ما بك ! إلاّ إذا كنت منذ الآن قد بدأت تضيع في صفحات كتابك القادم" (2) .

إنّ البطل الكاتب وهو يستجيب لدعوة الحفل الّتي وجّهت له بمناسبة صدور كتابه "المعلوم والمجهول" - انساق في رواية جديدة لم تكن إلاّ "الغرف الأخرى" . وهي غرف مرّ بها إثر الانتهاء من كتابة "المعلوم والمجهول" ، بل إنّه في طريقه إلى الحفل وجد نفسه يعيش أحداث روايته الجديدة ، فتمادى في اللعبة تاركا سبيل الخلط بين الواقع والحلم يتحملان حدّ الاتّحاد . فإذا الواقع وجه والقفا حلم ، وعبرها يمرّ بتجربة الكتابه في مراوحة بين أحداث واقعيّة شخوصها تنتمي إلى الواقع المعيش ، ونعني به إمكانيّة الوقوع والحدوث ، وأحداث خياليّة يضفي عليها المؤلّف صبغة واقعيّة ، إلاّ أنّها بالأساس مجرّد أحلام . فالغرف هي أحلام متوارية تترابط مع بعضها البعض وتخلق شخوصها الخاصّة تدريجيّا .

2 - <u>الشخوص الخياليّة</u> :

إنّ الشخوص الخياليّة هي الّتي يعايشها البطل إبّان رحلته الليليّة والتي يكتشف في الأخير ، و على الأصحّ ، يفطن القارئ إلى أنّها مجرّد أطياف في رحلة كابوسيّة تهدف إلى تصوير واقع مرير . يعيش الفرد فيه،وقد فقد هويّته وفقد أرضه وفقد حبيبته . وهذه الشخوص ، كما قلنا آنفا تنقسم إلى قسمين كبيرين :

---

(1) جبرا-"الغرف الأخرى"-ص 160 .

(2) م.ن. ص 162 .

أ - شخوص نسائيّة .

ب - شخوص رجال .

أ - <u>الشّخوص النسائيّة الخياليّة</u> : إنّ سمة هذه الشخوص وصمتها تتمثّل في تحوّلها المسرف وتغيّرها الدّائم . فهي شخوص لا تُتابع ما ابتدأت ، ولا تواصل ما شرعت فيه ، وإنّما هي تأتي في الغالب الأعمّ ، عند تأزّم وضع البطل وتحاول إيقاعه في الوقوع في الخطيئة . وتبدو في هذه المرحلة شخوصا مُعِينة تخلق للبطل إمكانات الخروج من المأزق ، بل تجعله أحيانا يمارس معها الجنس في محاولة لإغوائه . إلاّ أنّ نهاية هذا العمل الّذي شرع فيه ، لا ينتهي إلى تحقيق الرغبات الدفينة ، وإنّما تنقلب الشخوص ذاتها ضاحكة من سذاجة البطل وغبائه . فما من شخصيّة من هذه الشخوص النسائيّة إلاّ أوقعت البطل:فلمياء وعفراء وهيفاء وسعاد كلّها شخوص دفعت البطل إلى الوقوع في شباكها ، وهي كلّها تمثّل ذلك الجانب المظلم من الإنسان الّذي يودّ فيه المرء أن يلتحم بالكلّ ، دون أن يخرج من وحدته المظلمة . ولعلّ أصدق مثال على ذلك ، تلك اللحظات المسكرة الّتي عاينها البطل مع سعاد ، إلاّ أنّها ، في اللحظة المناسبة حسب قول الرّاوي : "في تلك اللحظة اللذيذة اللّعينة أطبقت فخذيها بقوّة على أصابع (البطل) ثمّ أبعدتها عنهما بيدها ، وطفرت عن ركبتيه واقفة أمامه ، وراحت تضحك وتضحك ... أبهذه السّهولة أوقعتك ؟ " ثمّ واصلت : "كيف تفعل ذلك هه ؟ وبهذه السّرعة ! سعاد ! أصدّقت في الحال أنّني سعاد ؟ ألم تتساءل كيف تجسّدت سعاد في هذه الليلة في هذا المكان ؟ ألا تخجل من نفسك ؟ كيف لو كانت سعاد فعلا هنا ، في هذه الغرفة ، وراء السّتارة مثلا ، ورأت ما فعلت معي ؟ "(1) .

إنّ انكشاف هذه الخدعة حيث أنّ عفراء أو المسمّاة بهذا الاسم قامت بدور سعاد الّتي يكنّ لها البطل بعضا من الحبّ والاحترام من أجل الإيقاع به . وفعلا وقع البطل ووقوعه ليس إلاّ تحقيقا لحلم يراوده ولم يجد إمكانيّة تحقيقه ، إلاّ في عالم الخيال والحلم . ومن ثمّ فهذه الشخوص النسائيّة مخلوقات جاءت استجابة لرغبات دفينة وقد جاءت كلّها على شاكلته . فهو شخصيّة مزدوجة ، بل إنّ الشخوص في حقيقتها ،

---

(1) جبرا-"الغرف الأخرى"- ص 58 .

تحمل أورار العالم وتعاسانه . تعترف لمياء / يسرى المصى قائله : "أنا ؟ أنا أسمى سماء الأرض" (1) .

إنّ الشخوص النّسائيّة في رواية "الغرف" جاءت شفّافة غاية الشّفافيّة مهمّتها إيقاظ الحلم وتلك الجوانب المظلمة الّتي تحقّق الرغبة عند الإنسان في حدود الحماء الدّائم ، إلاّ أنّها ، وهي تدفع البطل إلى تحقيق تلك الرّغبات تتعرّى للفضح والانكشاف، داعية البطل إلى الإيغال في الحلم والوقوع فيه من جديد . وقد ساعد هذه الشّخوص شفافيتها على التحوّل والتغيّر . ذلك أنّها ليست إلاّ بدعا من اختلاق البطل ذاته . فالرّاوي ، وهو يعيش كوابيسه ، يستدرج من ذاته شخوصا حالمة تعينه على استكناه روعة الحياة ، إلاّ أنّه سرعان ما يستعيد الواقع المرير . فينغمس - من جديد - في كوابيسه دون هوادة . ولئن اتّسمت علاقات البطل مع الشّخوص النسائيّة بضرب من التّواجد حينا ، والصّراع أحيانا ، فإنّه مع الشّخوص الرّجاليّة سيكون أشدّ مصارعه وأقوى دفاعا .

ب - شخوص / رجال :

إنّ هذه الشخوص الرجاليّة تتميّز بصفتها الخياليّة فهي ليست إلاّ عناصر من عناصر الكوابيس الّتي يعيشها البطل . فكأنّ البطل يخلق من نفسه شخوصا تمثّل أمامه عوائق ما تحاول محاكمته أو إقامة التّجربة فيه . وهذه الشخوص يمكن تقسيمها إلى شخوص نمطيّة نموذجيّة تظهر في ساحة الأحداث مرّة واحدة أو مرّتين ، ثمّ تتلاشى وتنعدم مفعولها تماما . وشخوص أخرى متطوّرة يبعثها البطل لمصارعتها، وتتميّز بتلاشيها وغيابها من حين إلى حين ، إلاّ أنّها تظهر في مواقف أخرى ، يكون البطل فيها قد نسيها ، أو تناساها . فإذا الشعور بالإحباط الكبير ، ينحفر في ذات البطل من جديد .

1 - الشخوص النمطيّة العرضيّة : ويمثّل هذه الشّخوص النسائيّ محمود حسن وسامي الإمام الممثّلان وكذلك عزّام أبو الهور .

. محمود حسن وسامي الإمام : هما ممثّلان تررا عند محاكمة البطل ، وقد اختلط في وعي السّارد ممثلهما وواقعيهما يقول : "هل هما يمثلان شخصيهمـــا أم

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 155 .

إنّهما ، بهذا الحماس الزّائد ، إمّا ممثّلان ؟ " (1) .

وتبقى هذا السّؤال بدون إجابة ؛ فالممثّلان يقرّان "بصوت درامي واحد" بأنّ مجيء البطل هو "للمحاكمة !" . إنّ هذه التفريريّة دفعت الرّاوي إلى الرّدّ بصرامة وبحدّة وقوّة قائلا : "حاكموا ، اتّهموا ، أكدبوا ، دافعوا ، لن أنطق بكلمة واحدة في وضع كهذا" (2) . إلاّ أنّ الشخصيتين تصمتان بعد ذلك بل إنّهما يقرّان بأنّهما لا يعرفان البطل عندما سألهما هيفاء ممّا دفع بها إلى الخروج مغتاضة .

إنّ شخصيتي محمود حسن وسامي الإمام ليسا في الحقيقة ، إلاّ صورة من الجمهور المنقاد إلى مصيره . فهما جاءا للمشاركة في محاكمة صوريّة . وما كلماتهما إلاّ تلك الّتي تحفظ ويقع ترديدها . فهي لا تدلّ على موقف صادق ، وإنّما هي اتّباع لا إبداع. ولذلك ، عندما سئلا عن معرفتهم للبطل أنكرا ذلك . إنّ اختيار الممثّل يتّسق والمعنى المراد . فجمهور القاعة الحاضر للمحاكمة - كأنّ المحاكمة علنيّة وللجمهور الحاضر فيها قول - جمهور تابع لا متبوع ، جمهور يُحكَم باسمه ، ولكن لا طائل له ولا قول ولا فصل ، وإنّما يحوّل له ترديد الشعارات ورفع اللافتات ، ولا يعبّر عن إمكانه الذّاتي .

* عزّام أبو الهور : إنّ هذه الشخصيّة وإن اختلفت مع الشخصيتين السابقتين، باعتباره رجل موثوق مؤمن بعلم التونسي وجدواه . فهو ، بالتالي ، يتميّز بخاصيّته من خاصيّات هذا العصر ، إلاّ أنّه يحلي للبارد ويفصح بدرجتيّا ، فجالما نطلماً الانوار ، يمسي "عزّام أبو الهور" رجلا خائفا ، مرتاب في كلّ شيء . وقد أبرز البطل رؤيته في هذه الشخصية منذ البداية حيث قال : "لم أفهم كلمة ممّا نطق ، كنت في وضعي غير المريح على الكرسيّ المستقيم الظهر ، أنظر معظم الوقت إلى شمسة تتحرّكان ، بدلا من عينيه ، وتساءلت بيني وبين نفسي : هل إنّ أسنانه المطيرة هذه حقيقيّة ؟ غير معقول ، إنّها أسنان تلمع كاللآلي - اصطناعيّة ولا شكّ" (3) .

---

(1) جبرا:"الغرف الأخرى"؛ ص 35 .

(2) م. ن. ص 38 .

(3) م. ن. ص 67 .

إنّ اهتمام البطل بحركة الشمس وأسبان أبي الهور الاصطناعيّة يرمز إلى اصطناعيّة الشخصيّة ذاتها . فهي شخصيّة تمثّل دورا . وهذا الدور ليس إلاّ أن يصطنع الجدّيّة والإيهام بالفعل . ويتّضح الموقف جليّا عند انطفاء الأنوار . فإذا بـ"أبي الهور" يعود إلى حقيقته المفقودة ويعترف قائلا : "حياتي ؟ جحيم من أوّلها إلى آخرها، أتدري دكتور ؟ أرخص ما في الحياة هو الموت ، أمّا أنا ، فسعزّز عليّ ابن الكلب هذا ... أنا لا أشكّ في أنّ هذه من أفاعيل الحمر عليوي"(1) .

إنّ هذه الشخصيّة ، وقد أهيبت من رغبة البطل إثارة الحمل ، أهانها أيضا عليوي . فهو شخصيّة مفعول بها أي هي تتمثّل فعل الفاعل ، وإن تظاهرت بالمعرفة والفهم والقدرة على الضبط والتمحيص . وإن فكّرت هذه الشخصيّة في الموت ، فإنّ القارئ يعلم بموته في آخر فصل . فقد اضمحلّ عزّام بالسكتة القلبيّة . ولا غرو في ذلك فهو شخصيّة تتكلّم ولا تفعل ، تقول ولا تعمل . وهو في ذلك يخالف الشخوص المتطوّرة الأخرى نعني راسم عرب وعليوي وكذلك البطل الرّاوي .

2 - <u>الشخوص المتطوّرة</u> : هي شخوص تتحدّد ملامحها بأعمالها وأفعالها ومساهماتها في الأحداث القصصيّة بفعاليّة كبيرة . وتتكوّن من : راسم عرب وعليوي صاحب الأزرار والبطل الرّاوي .

* <u>راسم عرب</u> : هو شخصيّة فاعلة ، فهو - وإن انتمى إلى عالم الحلم والخيال، إلاّ أنّه يؤدّي دورا هامّا ، فهو الصنو - المتحاور مع البطل . يلتقي به فيعرفه ويقدّم نفسه عدنان المرّاب ، لكنّ البطل - بما فيه من عقد - يتجاهله ويتناساه . فيغيّر اسمه "جاسم" . ورغم ذلك فـ"راسم" يعرف البطل وما في نفسه . بل إنّه يمثّل "النسبة" في آخر الرواية . وعندما ينطفئ الرّاوي وينور ، يهرب راسم . ورغم ذلك يدعوه البطل بـ"جاسم" أيضا ، كما يطلب منه "راسم" السعي كالعادة للحصول على نسخة من كتاب "المعلوم والمجهول"(2) .

إنّ "راسم عرب" هو "النسبة" الذي ينبثق من داخل الإنسان لكي يحدد الرواسب الكامنة في اللاوعي . فمنطقة "المجهول" أو "المعلوم" ليست إلاّ منطقـــــة

(1) جبرا : الغرف الأخرى، ص ص 72 - 73 .
(2) م.ن، ص 151 .

متعثّره . يكبر وقد يصغر ، وما "راسم عرّب" إلاّ الأثر الباقي فينا ، وهو شخصيّة متخيلة ليمثّل جانبا من جوانب البطل . فهو تابعها وهو مقاومها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصيّة عليوي . فالبطل ليس شخصيّة مفرده ولا ذاتا واحده ، وإنّما هو مجموعة ذوات أو على الأصحّ ، هو ذرّات من ذوات متفرّقه ، تمثّل ثقافة الرجل ورصيده المتنوّع منها . فعليوي الطاهر الجسمي ، القويّ المتصاعر ، ليس إلاّ تلك العوائق الخفيّة التي تنبع من الذات نفسها ، فهي الخوف وهي القهر وهي الحقد وهي التمويه : ولعلّ التجربه العلميّة التي قام بها الدكتور علي التوّاب ، تؤكد أنّ هذه الشخصيّة متفسخة تتقمّص الادوار لإيقاع البطل في أحابيله شبّه لما يقوم به الشخوص النسائيّه . ولمّا يكتشف البطل اللعبه يثور وينتهي التجربة به في عنفوانها إلى اقتحام لا وعيه الدفين فيمضي مستدرجا إلى قول الشعر . وهي مرحله التعرّي الكبير قبل لحظة النشوه الكبرى المرتبطه بالانكشاف . لذلك كانت ثوره البطل إيذانا بانكشاف المناطق المظلمه . ومن ثمّ عاد البطل إلى عالم الواقع الذي كأنّما اغتبط البطل بتركه ، يفتح مناطقه المظلمة للإيغال فيها بحرّيّة وطلاقة .

لقد طلّق البطل واقعه ، منذ أراد ركوب الشاحنة ، وبالتّالي منذ أن طلب السفر والرحله المضنيه . وعندما بلغ مرحلة الخلق المتمثّل في قول الشعر ، استعاد البطل توازنه ووجد نفسه ، مرّة أخرى ، في مكان ، هو إلى المطار أقرب . ولمّا ركب مع صديقه عليوي عند التوّاب ، بدا البطل وكأنّه استعاد وعيه المفقود .

إنّ هذه الشخوص الخياليّه هي مرتكز هذا العمل الرّوائيّ ، بل إنّها ، في الحقيقه ، تعتبر تتويجا لأعمال خيرا القصصيّه ، فهذه الشخوص في نظرنا ، هي التي تساهم في كشف البواطن الدفينه ، والهدف منها هو تصوير الحياه ، في جانبها الآخر ، الجانب المسكوت عنه ،أو الموصود باب الحديث فيه ، وهو جانب عجائبي غريب طريف، جانب يسعى المرء إلى إخفائه، لا على الآخرين ، فحسب ، بل على نفسه أيضا .

إنّ سمه الشخوص في روايه "العرف الأخرى" تتلخّص في سعيها إلى تصوير المناطق المظلمه . وهي في ذلك تشابه شخوص بقيه أعمال خيرا الرّوائيّه ، إلاّ أنّ مميّز شخصيّات "العرف" يتمثّل في إيغالها في دواخل النفس ، وبواطـــــــن الذات .

فكأننا معها في عالم الغرف ، عالم الضياع والتيه والمتاهة . ولعلّ هذا ما دعا الناقد سمير اليوسف إلى مقاربة هذه الرّواية بقصّة أورويل التي ألّفها سنة 1949 والموسومة بـ "1984"(1) إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ هذا الناقد لم يستشف صيغة الضياع التي أتت تلويحا ، لمراحل مرّ بها الفلسطينيّ . "فالغرف الأخرى" هي تصوير لواقع شعب دفع إلى المتاهة دفعا فلم يكن خيارا . وإنّما هي قدر عات تلاعب الشخوص ، يوضعهم في مهبّ المأساة والمعاناة . في حين أنّ رواية (1984)(2) هي تخيّل عالم بعيد ضياعه الحضارة الإنسانيّة منذ عهودها البدائيّة . فهي قراءة في عالم تسوده الانحرام والحرب العامّة .

إنّ شخوص رواية "الغرف الأخرى" ، في نظرنا ، أصوات تساهم في عمل سنفونيّ ، مأساوي السمة . فإن كانت رواية "صراخ" بداية انفتاح للإيقاع السنفوني فإن أبطال "السّفينة" اندمجوا في لعبة المدّ والجزر ، لكي تواصل شخوص "البحث" إبحارهم في اللجج . أمّا أبطال "الغرف الأخرى" فإنّهم صورة من النّفس وقد انقسمت ذرّات . وهو دليل مادّيّ على فقدان الجذور والأصالة . إلاّ أنّ النهاية أبرزت أنّ هذه الذّات / الذرّات هي صلبة ، فهي كالذرّة قد تنفلق ، لكنّها رغم كلّ شيء ، لا تتشتّت ولا تتلاشى .ورغم تصادم هذه الذوات . إلاّ أنّها في الأخير تتجمّع في نسيج متكامل الأجزاء مترابط النّجوم . وقد جاءت أصوات هذه الرواية ، ذات نزوع تخييلي تُنبر تدلّ على ضرب من الغرابة ، لكنّها تتشكّل وفق إيقاع موسيقي سنفوني يوضّح مدى عمق المأساة : مأساة شخص ممثّل لشعب بكامله وقد انقسم . فإذا هو المرآة التي يرى منها البطل ذاته ، ويرى الآخرين .

(1) سمير اليوسف "قراءة في رواية جبرا : الغرف الأخرى بـ : مجلة "الأفق" س 9 - عدد 279 - فبراير 1990 ، ص ص 42 - 44 .
(2) رواية "1984" لإريك ، آرثر بلار (جورج) أورويل [1903 - 1950] كاتب انكليزي تتّسم أعماله بنقد المجتمع المتقدم الساعي إلى قتل "الإنسان" في الإنسان - انظـــر : Le Petit Robert T 2 7e éd 1983, pp 1340 1341
انظر أيضا : جبرا "الرحلة الثامنة" ص ص : 107 - 122 . مقال : "جورج أورويل والإنسان المهدّد" .

لقد حاولنا في هذا الباب أن نستشفّ أهمّ خصائص الشّخصيات الروائيّة عند جبرا . وقد اتّضح لنا أنّ هذه الشخوص تتميّز بتعدّدها ، فهناك شخوص سطحيّة جماعيّة،تكوّن أرضيّة العمل الرّوائي . وهناك شخوص تمثّل أصحاب المهن والحرف.وهي تصوّر المجتمع العربيّ في منتصف القرن العشرين وهو في حالة تعثّره. كما اهتمّ جبرا بارستقراطيّة في طريقها إلى الاضمحلال وبورجوازية في طور الانطلاق والصّعود ، دون أن يهمل رجال الدّين المسيحي ونظم الحكم ، بل إنّه أعطى لعالم الحيوان والطيور والأسماك حظّه . فساهم في تعدّد الأصوات الذي يهدف من ورائه المؤلف إلى خلق جوّ سمفونيّ يعمّق المأساة ويجذّرها .

إلاّ أنّ شخوص جبرا ، في غالبيتهم ، هم مثقفون . فجلّ روايات جبرا تحمل في طيّاتها أبطالا يتميّزون بثقافتهم الواسعة ورصيدهم الكبير من معين الحضارة الإنسانيّة . فلا تخلو رواية من ذكر لرجال الأدب والفكر والفلسفة قديما وحديثا . بل إنّ المتنبّي وأرسطو والطبيب النّفسانيّ يونغ لهم حضور في هذه الرّوايات ، يستشهد بهم المثقفون بل يتحاورون حول آرائهم ، ويناقشون في مقولاتهم المختلفة. كما أنّ هذه الشخوص تعبّر عن نفسها قولا وكتابة . ممّا يجعل العمل الرّوائيّ يحتمل تشكّل قصصيّة داخل القصّة الأمّ . فإذا هي أوعية داخل أوعية ، وعلب داخل علب كالعرائس الصينيّة . وكلّ قصّة تؤدّي إلى الأخرى أو توازيها .

أمّا إذا ركّزنا حول الشخوص ذاتها ، فإنّنا نلاحظ أنّها شخوص تتكامل فيما بينها ، سواء على صعيد الرّواية الواحدة أو عبر الرّوايات كلّها معا . فأمين سماع وسميّة ، وبقيّة شخوص رواية "صراخ" يصوّرون المجتمع الشرقي قبل سنة 1948 . فأمين يحمل في داخله إحساس بوجوب التغيير ، وهو ما دفعه إلى العودة إلى المدينة، ويواجهه مصيره ، بل إنّه يقف في خاتمة الرّواية أمام الطريق محتارا . لكنّه يدعوّ ، بلا شكّ ، إلى الاختيار ، فكأنّ البطل يستعدّ لتحمّل المسؤولية ، فليس الطريق الذي أمامه ، إلاّ قدره الذي عليه أن ينساق فيه ومعه .

أمّا عصام سلمان ، فإنّه يواصل لمسيرة أمين فقد هرب ودخل المعترك ، البحر، لكي ينتهي في الآخير ، إلى تقرير العودة التي لا بدّ منها من أجل إقلاع جديد، وبناء

حديد وبوره حدبده . وسبواصل ولند مسعود ، بفس النسق ، إلاّ آنّا في هده الرّوايه بلاحظ أنّ البطل دخل المعترك واحتار طريق الجهاد والمواجهة من أجل بناء صحيح ومنهج قويم . وكان أن نرك في الآخرين مسروع الفعل المطلوب ، إلاّ أنّ احتماء ولند ، سعب في الباحث المدقّق ، والدارس المتمعّن ، فكرة التعبير عن وضعيّة الفلسطينيّ المعاصر . فقد ناه الفلسطينيّ في هدا الكون ، بل إنّه عوّض اليهودي التائه . يقول حبرا مصوّرا مأساة الفرد الفلسطينيّ : "لقد حلّ "الفلسطيني التائه" محلّ اليهودي التائه . فصرت ترى الفلسطينيّ يضرب في كلّ بلد ، يحمل عبء ماضيه ، بذكرياته وأحزانه ، يروح ويغدو في طلب الرزق وشيء من الاستقرار ، ومخاوف الجوع ترفرف فوق رأسه كالجوارح - تراه في شوارع بيروت ودمشق ، وبغداد والقاهرة ، تراه في الخليج العربيّ والكويت والصحراء العربيّة ، تراه في طرقات لندن ونيويورك ، تراه في الباكستان وأستراليا ، تراه في ليبيا والسّودان . لقد أصبح رمزا لأمّة انقسمت على نفسها ولم تلتئم أجزاؤها" (1) .

وستحتدّ هدا الأمر في روايه "الغرف الاخرى" حيث تمسي البطل ، فاقدا للهويّة منعدم التاريخ . ورغم المراوحه بين الواقع والخيال ، فإنّ الجانب الخياليّ هو الطاغي ، بحيث تمسي المسار الواقعي إطارا لا غير . والروايه تنتهي بالنّظر إلى الشمس البازغه "حمراء ملتهبه من بين غيوم سميكه" (2) وهي كنايه ، لا على الاستفاقه، وإنّما هي تصوير لحاله الضياع التي عليها البطل . ولا غرو في ذلك ، فإنّ الفلسطينيّ "بحكم ماضيه وذكرياته [يجد] صعوبه كبرى في الاستمرار في أيّ مكان- فما يكاد يمد جذورا في الأرض التي آوى إليها ، حتى يمتد إليه يد من حيث لا يدرى ، فتجتثّه ، وتلقي به في خضمّ من عدم الاستمرار وخوف الجوع من جديد . فهو فلسطينيّ ، وهو "لاجئ" (ما أقبح هده الكلمة!) " (3) . إنّ بطل جبرا ، وفق هدا المسار انطلق واعيا بوجوب الاختيار ، مرورا بإراده الفعل التي صاحبت عصام سلمان ووديع عسّاف في "السّفينه" إلى بلوغ حدّ الاختفاء والتواري الإراديّ أو غير الإراديّ ، ممّا

(1) جبرا - "الحريه والطوفان" . ص 130 .
(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 162 .
(3) جبرا - "الحريه والطوفان" . ص130 .

تحمل مناسره إلى ضرب من اليأس الكبير أو الانصاح على أمل مسدود . فاحتماء وليد نعمي : إمّا الموت وهو صنو للبأس والقنوط ، وإمّا الحياة وهي كناية على الأمل والرّجاء، اللذين يبثّهما الفعل المطلق في ذات الإنسان الثائر. فإن غاب وليد وسواري، فإنّ بطل "الغرف الأخرى" مارس ضربا من الانبتات ، فإذا هو جسد بلا روح وهيكل بلا هويّة ، وفرد بلا وطن . وما "الغرف الأخرى" إلاّ تلك المنطقة التي تسيطر فيها النفس فلا ترى ذاتها ، وإنّما هي ذرّات مفتّتة مقسّمة ، متصارعة حينا متعارضة حينا آخر ، متباعدة أحيانا . وهذه الذّات تجسّد في نظرنا فلسطين شعبا هائما ، أدّى به الاحتلال الصهيوني إلى أن يصبح هيولي غير متجانسة ، كما أنّ هذه الذّات قد تمثّل في نظرنا العالم العربيّ ، المفتّت المقسّم الذي لا يمكن بحال من الأحوال ، في هذا العصر على الأقلّ ، من أن يستعيد قوّته ، ويعيد بناءه .

إنّ شخوص جبرا الروائيّة بمختلف أصنافهم ووظائفهم ، إنّما يصوّرون الواقع المرير . فالدّارس لهذه الروايات وقصص جبرا القصيرة يلاحظ أنّه أمام مدينة يكوّن مجتمعا قائما بذاته منغلقا على نفسه ، تختلف فيه المشارب وتتنوّع الرؤى وفق فئات متصارعة ، لكنّها في الغالب الأعمّ متكافئة . ويبقى المثقّف هو البطل الإشكاليّ الذي يبحث عن قيم أصيلة افتقدها المجتمع المتدهور ، فإذا بحثه فاشل أو هو شبه فاشل . ونتيجة لذلك ، فإنّ المثقّف لا يجد الانسجام المنشود مع المحيط ، فيبقى متخبّطا في بحثه علّه يجد في لحظة من لحظات التاريخ ، الأرضيّة الممكنة للفعل المبدع والعمل الخلاّق . ولم يجد جبرا من طريقة مثلى لإبراز ذلك إلاّ هذا التركيب السمفونيّ المتشابك الخيوط المتعدّد الأصوات .

الباب الرابع : الأسلوب الرّوائي :

- **تمهيد**
- **الفصل الأوّل** : الموقف الحدثي
- **الفصل الثانـي** : الخطاب الرّوائيّ
- **تعقيب** .

الأسلوب هو طريقة التعبير التي يتبعها الكاتب وفق تصوراته العامة إلى الكون والعالم . إنّ الكاتب إذ يكتب أو"يقرأ" يصقل موهبته خاصّة يتعامل بها مع العبارة ، مع اللغة من أجل فهم أجلى للعالم . وبقدرما يكون الأسلوب ، في درجته الدنيا، أي عند تماهي الدّال والمدلول (الكلمة والمعنى) يقترب الكاتب من تصوير الواقع تصويرا موضوعيّا . وبقدر ما يكون الأسلوب في درجته العليا ، حيث لا يتطابق الدّال والمدلول ، يبتعد الكاتب عن تصوير الواقع تصويرا موضوعيّا . فيخلق من جرّاء ذلك واقعا رمزيّا (1) .

إنّ الكاتب ، إذ يبدأ عمليّة العطاء يتعامل ، أساسا،مع اللغة .واللغة هي شبكة من العلاقات و "ضرب من النسيج"، يترابط ، آنيا وزمانيّا مع السّياق الذي يدرجه الكاتب فيها . ولا مناص للكاتب - عند بدء العمليّة - من الاختيار لضرب من ضروب الكلام ونسق من أنساقه . فهو بإمكانه أن يكتب ، بلهجة الحديث المعتاد ، وقد يكتب بلغة صفويّة السمات يستمدّها الكاتب من التّراث . ويتعامل معها تعاملا مقلّدا لها ، مضيفا إليها . كما بإمكان الكاتب أن يسوق آراءه وأفكاره ، ضمن لغة متطوّرة لا "تسفّ" حدّ التعبير باللهجة الدارجة ، ولا "ترتفع" حدّ الصّفاء القديم . ونحن لا نقصد بكلمتي : (الإسفاف/ الإرتفاع) حكما معياريّا ، وإنّما نعني بهما مساس الواقع المعيش . فممّا لا شكّ فيه أنّ المذاهب قد تنوّعت وتفرّعت ، بفضل هذه المستويات اللغويّة . وهي ، في أساسها ، تسعى دوما إلى التعبير، عن واقع مّا ورؤية مّا.

إنّ اختيار لغة التعبير، هو بذاته ، اختيار لرؤية معيّنة ، وهو مجابهة للمجتمع الذي منه وإليه يعود الأثر. فالمجتمع هو -إن شئنا التعبير-"فما" النصّ بحرفه العبارة ، لكي يعطي صورة عنه ، ويحدّد هيكله.ومن هنا قال بعضهم "إنّ الأسلوب هو الرجل ذاته "وقال فلوبير قولته الشهيرة :"إنّ "إيما" هي أنا".إنّ التّرابط بين البطلة "إيما"(Emma) وعالمها ، مع فلوبير هو ترابط اتحــــاديّ ، يؤدّي حتما ، إلى ترابط الأثر بصاحبه .فالرّجل وأسلوبه كائن واحد . إذ الأسلوب هو صورة الرّجل في كلّ أفكاره ورؤاه وقضاياه .

(1) توفيق بكار "القصّة بين الشّيئة والوطنية : موسم الهجرة للشمال . درس أذاعه الاستاذ سنة 83- 1984 بكلية الآداب .

إنّ دراسه الأسلوب ، هي ، في الحصمه ، اسكناه لاحيارات الكاب المبدئه ، وبوعتّه بعابره ، في مستوىاتها المتعدّدة . ولدراسه الأسلوب ، في روايات حبرا ىتّبع التحطيط التّاليّ :

I - مواقف الكاتب المبدئيّة من طرق التّعبير: وفيه نتطرّق إلى :

1 - الاختبار المتعلّق بالحنس الأدبي.

2- الاختبار المتعلق باللغة.

II - دراسة الأسلوب في الخطاب الرّوائي وفق المستويات التالية :

1- المستوى المعجمي : وفيه ندرس :

أ- المعجم العالب

ب- المصطلحات : وهي تشمل :

1 - المصطلح السياسي

2- المصطلح الديني الأخلاقي

3- مصطلح الطبيعه والكون

4- المصطلح الثقافي الفكري

5- المصطلح الإجتماعي الإقتصادي

6- المصطلح النفسي الحسي.

ت- الصفات : وهي تشمل :

1 - الصفات الحسيه والمعنويه

2- بين الواقع والرمز.

2- المستوى التركيبي :

أ- أنماط الجمل

ب- وتيرتها

ت- إيقاعها

3- المستوى البلاغي :

أ-الصياغه المدمجه

ب- الصياغه المتبدله

ت- الصياغة المبتكرة :

أ- الصورة الفنية

1- الصّورة اللقطة

2- الصّورة المشهد

ب- مصادر الصور :

1- البصر

2- السمع

3- اللمس والشمّ والذوق

4- الحلم والذكريات

5- الجنس

ب- مراجع الصور :

1- القرية والمدينة

2- الثقافة

3- المدارس الأدبية

ب- محاور الصور ووظائفها :

1- محاورها

2- وظائفها

ويختم هذا التحليل بحوصلة لمجمل خصائص الخطاب الرّوائي الجزائري . وهو خطاب يستمدّ جذوره من موسوعيّة الرجل وتفتّحه على ثقافة العصر تفتّحا كبيرا . فكيف كانت مواقف جبرا المبدئية من طرق التعبير ؟

ا - الموقف المبدئي من أداة التعبير :

إنّ مواقف الكتّاب المعاصرين تختلف اختلافا كبيرا حول قضيّة اللغة . فهناك من يدعو إلى التأليف باللغة العربيّة الفصيحة فصاحة القدامى ، وله في ذلك تعاليل شتّى . وهناك من يدعو إلى الكتابة باللهجة الدّارجة . وهناك من يدعو إلى ترك اللغة العربيّة حتّى في مجال كتابتها ، ويرى ضرورة اللجوء إلى الكتابة اللاتينيّة

لسهوله هده العمليه في نظره (1) .

وعبر هذا التباين نجد الكاتب العربيّ نفسه مجبرا على البحث عن السّبل الموثّقة للتبليغ . إنّ اللغة هي الأداة التعبيرية التي بموجبها يوصل الإنسان لبنات أفكاره ويصوّر دواخل ذاته . لذا يتّضح لنا مدى أهميّة الاختيار في هذا المستوى . وكثيرهم الذين سعوا إلى إبراز اختياراتهم ، عبر كتاباتهم . وقد تباينت الآراء واختلفت الأقوال ، في هذا المضمار ، وفق منازع الأدباء ورصيدهم الثقافيّ . ولعلّ الأمر ، بالنّسبة إلى جبرا ، أعقد . فهذا الأديب عالج علميّة الاختيار هذه ، في دراساته وبحوثه النقديّة . ويلاحظ الدّارس أنّه تناول هذا الموضوع على مستويين :

1- الاختيار المتعلّق بالجنس الأدبي

2- الاختيار المتعلّق باللغه .

لذلك فنحن ندرس مواقفه المبدئيّة ، وفق هذا الترتيب . فنتناول بالتحليل اختياراته لأجناسه الأدبيّة التي مارسها وساهم فيها ، بقسط وافر . فنرى موقفه منها وإلى أيّها هو أميل ، ثمّ نتعرّض لاختياراته المبدئيّه المتعلّقه باللغة خاصّة أنّه كتب على الأقل بلغتين : اللغة الانكليزية واللغة العربيّة .

1 - اختيار الجنس الأدبيّ :

إن جبرا كاتب متنوّع المواهب ، فهو شاعر مترجم قصّاص ناقد ، والباحث في سيرة حياته يكتشف أنّه بدأ شاعرا . يقول : " أيام كنّا صغارا ، قبل الحرب العالميّة الثانيّة - وحتّى في أوائل الأربعينات كان الشعر غناء وطربا ، وكنّا نتصايح بأبيات الشعر من خلال الريح ... فالشعر صنو البراءة ، إنّه صنو تجربة الفردوس ، لا تجربة الجحيم . أمّا في الجحيم (ولعلّني هنا أتحدّث كفلسطينيّ ، عرف مرارة النكبة) فالشعر صرير أسنان وصراخ ألم . الجحيم فلاة منبسطة ، يمشي فيها المرء إلى ما لا نهاية دون أن يرى شيئا ، لا شجرة ولا طيرا،عريان يشفّ ويحلق ويحصي أحيانا.والشّر وعر ويستمرّ.والشعر صرير أسنان وجرح في القدمين"(1).

ويستقل ، بعد تحديده للشعر نوعيه : شعر الأفراح وشعر المآسي ، إلى تمرير حصيته:

(1) نذكر مثلا لا حصرا : سعيد عقل .

(2) جبرا :"الرحلة الثامنة":ص ص 136- 137 .

"والمصيبة هي أنّ غير الشعر لا يستحقّ الكتابة ، فحتّى النثر إذا لم يكن محمّلا بالمطلوبات الشعرية فهو نثر باطل" (1) .

إنّ الشعر ، في نظر جبرا ، هو الجنس الأدبيّ الأحقّ بالممارسة . وإن مـارس المرء النثر ، فلا بدّ له من تلك النفحة الشعرية فيما يكتب . إنّ هـذا الرّأي منشأه ، أساسا ، من ممارسة جبرا للشعر . يقول في معرض نقده لديوان رياض الرّيـس : " قبل أن يكتب رياض أولى قصائده هذه ، في كمبردج ، بستّة عشر عاما أو يزيد ، كتبت مثله ، شعرا كثيرا ، في كمبردج نفسها ، ولكنّني كتبته بالانكليزية لأنّني حين أردت القول حينئذ ، لم أجد الأشكال التي تفي بما أريد أن أقول " (2) إنّ جبرا ، كتب الشعر لـمّا كان طالبا بانكلترا ، ثمّ كتبه باللغة العربيّة وأصدر بعض الدّواويـن (3).

إنّ إيمان جبرا بالشعر ، هو إيمان بالإبداع . لكنّه أيضا لم يتوان عن كتابة النثر بجميع أشكاله (4) . يقول رادّا عن سؤال متعلّق بتنوّع عطائه : " يقولون لي إنّ تجاربي الأدبيّة متعدّدة ومتنوّعة : في الشعر ، في القصّة ، في الرّواية في النقد في الكتابة بالعربيّة والانكليزية ، ثمّ يسألونني : في أيّ مجال أجد نفسي أكثر من غيره ؟ ليس ثمّة مفاضلة بالنسبة إليّ ، إنّي أجد نفسي فيها جميعا . أو إنّي أجد أجزاء من نفسي ، في كلّ منها . فتتكامل فيما بينها " ويضيف موضّحا : " التجربة الأدبيّة هي تجربة لوعة من نوع مّا : حرقة داخليّة ، محنة ، غضب ، فرح ، عشق [...] وبالنسبة إليّ وجدت في هذه اللّوعة أو اللوعات تأتيني بأشكال شتّى وتطالبني كلّ مرّة بقول نفي بحاجتها - بحاجتي - على نحو مغاير كلّ مرّة . غير أنّ هذه الأشكال كلّها ، في النهاية ، ما هي إلاّ أوجه متعدّدة لجوهر واحد كلّ يغني الآخر بتجلّيه الخفيّة،

---

(1) جبرا ."الرحلة الثامنة".ص 137 .

(2) م . ن . ص : 32 .

(3) لجبرا 3 دواوين شعرية هي : تموز في المدينة 1959 .
المدار المغلق بيروت 1964 .
لوعة الشمس بغداد 1979 .

(4) كتب الشعر والرواية والنقد وله باع في الترجمة . كما كتب السيناريو نذكر على سبيل المثال لا الحصر : "أيام العماب" بغداد 1968 .

المركزيّة ، به " (1) .

إنّ هذه المقولة تؤكّد أنّ الكاتب ، واع بتنوّع عطائه ، لكنّ الخيط الرّابط ، بين هذا العطاء المتعدّد هو جوهر الأدب الّذي يؤمن به . فالأدب لوعة حرقة ، عاطفة حرّى تستفزّ صاحبها . فيخطّ ، ويحبّر ، ويعبّر . ورغم إقراره بالتعدّد والتنوّع في العطاء، فإنّ جبرا لا يتورّع ، فيعترف بحقّ الرّواية عليه ، أو اهتمامه بها اهتماما خاصّا . ولعلّ مردّ ذلك طبيعة الرّواية ذاتها . يقول جبرا : "ممّا لا شكّ فيه أنّ اهتمامي بالرّواية ، قد طغى على أعمـالي وخاصّة بعد أن انصرفت عن الكتابة باللغة الانكليزية" (2) . إنّ اهتمام جبرا بالرّواية ، يرتكز في نظرنا ، على طبيعة العمل الرّوائي ذاته . فالرّواية عمل إبداعي يستقطب كلّ الفنون ، ويستوعب طرقها ومناهجها . فهو الإبداع الّذي تتعدّد فيه وجهات النّظر وتختلف الأساليب ولا غرابة أن يجد فيها جبرا الطّريق الأمثل للكتابة . فهي تستجيب لنزعته الموسوعيّ الّذي يتّصف به ويتميّز . وكان لهذا النزع تأثير في أعماله لذلك يقرّر جبرا : " أنا أعتقد أنّي طرقت سبيلا بالنسبة إلى النصّ الرّوائي العربي ، هو سبيل جديد - لا أظنّ أحدا كتب رواية عربيّة على طريقتي في " السّفينة " أو حتّى على طريقتي في "صراخ في ليل طويل " (3) . إنّ جبرا قد سلك مسلكا خاصّا في رواياته . وتتّضح حدّة هذا المسلك عبر أداته التعبيريّة .

فما هو موقفه من اللغة ؟ وكيف جاء خطابه الرّوائيّ ؟

2 - <u>الاختيار المبدئيّ في مجال اللغة</u> :

إنّ اختيار جبرا في مجال اللغة ، مرتبط ، أساسا باختيار مبدئيّ اتّخذه هذا الكاتب واتّبعه نهجا ومسلكا . فمنذ البداية يلاحظ الدّارس أنّه أمام أديب ثائر مجدّد مؤمن بمعاني التجديد والحداثة يقول : "ذهبت إلى العراق أول ما ذهبت وأنا مليء بفكرة ، كانت فاعلة في نفسي منذ أن أنهيت دراستي الثانوية بالقدس - فكرة ضرورة التجديد.عندما بدأت هذه الفكرة تبرز في نفسي أثرها كنت أرى ضرورة الثورة الفكريّة والأسلوبيّة في مجالات التعبير كلّها،والّتي وجدتني أقحمها،

---

(1) جبرا."ينابيع الرؤيا" ، ص 93 .
(2) مجلة :الحوار عدد 19 كانون 2 ، يناير 1989 ص 40-43 .
(3) جبرا."ينابيع الرؤيا"،ص 138 .

ىلقائنا ، دونما استشارة أحد . فمد نفث هذه الفكرة في عنقها ، ونراءيها من ناحيه أخرى ، تعرشني وتوحي إليّ ، وأنا أزداد دراسه ونضجا . إنّ السبل إليها طويل ووعر . وإنّ التجديد هو التّغيير ، والتغيير يجب أن يكون من داخل الأمّة نفسها بحيث يكون التجديد ، تجديد النفس بكاملها بتفاعلاتها الداخليّة والخارجيّة ، بمعناها الفرديّ ومعناها القوميّ معا "(1) .

إنّ إيمان الكاتب بالتجديد باعتباره ، تغييرا للمتعارف عليه وتفجيرا للمعهود ، هو أمر لا مناص منه لمجتمع يريد الاستفاقة الحقّة والانطلاق المنشود . وهذا مبدأ أقام عليه جبرا صرح تآليفه . والغاية من ذلك هي الاستجابة لمطلب "الحداثة" و "المعاصرة" يقول : "الحداثة هي أن تجد الطّريق ، لكيما تكون مساهما ، فاعلا في حضارة هذا القرن ". ويضيف موضّحا : " لذلك فأنت مطالب بالتمرّد ومطالب بأن يكون في تمرّدك ، ما يستمدّ بعض حيويّته من جذورك ، ويضيف إليه من أصالتك المتّجهة نحو زمانك . فتصبح حرّا ، فاعلا ، في عصرك ، حرّا غير منقطع عن ماضيك ولكنّه حرّ ، لا يكرّر ماضيك ، وتحفزه التحرّر ، حتّى من حاضرك". إنّ هذه الحداثة هي ارتباط الإنسان عضويّا ، بعصره أي إنّه يساهم في عمليّة البناء ، مساهمة فعّالة . فيترك بذلك آثارا واضحة في التّراث الإنساني . ومن ثمّ لن يكون عالة على " الآخرين " . ولا يكون أيضا " هباء " . فالحداثة تكون "انطلاقا سهميّا لا دورانا انكفائيّا "(2) .

إنّ جبرا يعترف بأهمّيّة التجديد وقوّة الحداثة والمعاصرة . ويرى أن أسّ ذلك هو العود إلى التّراث لكنّه عود بعين المتفحّص الناقد ، النظر إلى مواطن القوّة في هذا التّراث . ليأخذ منها ما قد يحتاج إليه ، في طريق التجدّد والانبعاث. لذلك فإنّ نظرة المجدّد إلى الماضي ، هي نظرة خاصّة :"الماضي لدى المجدّدين جذر وسبب وجذع يستمدّ منها اللغة طاقتها ، ويستمدّ منها الإبداع عصارة الدّيمومة. فتصبح كلّ جديد فرعا آخر ، من درجة عظيمة دون أن يفقد الفرع ، شكل الفرع الآخر ، وهنا سرّ حيويّة هذا الجديد . إنّه جزء من الطبيعة الخلاّقة التي لا تخلق ورقتين متشابهتين لها

(1) جبرا-"ينابيع الرؤيا"-ص 108 .
(2) م.ن.ص ص 140 . 141 .

الأعصاب"(1) . إنّ "التجديد" و "الحداثة" و"المعاصرة" هي السّبيل إلى ولوج العصر . فبها يمكن الحديث عن إنسان عربيّ عاش في هذا الزّمن . وبدون هذه الطّاقة المتجدّدة، لا يمكن الحديث عن ذات عربيّة. ولا بدّ لهذه الذات من أن تتسرّب من التّراث الذي يمكن أن يكون قوّة دافعة إلى الأمام. إذا استطاع المرء أن يستفيد منه ، لينطلق مجدّدا لغته ورؤاه . وبالتّالي محدّدا خصائص هذه الذات . فكيف حدّد جبرا أسلوبه؟ وهل لنا فيما كتب من بحوث نقديّة رؤية خاصّة تتعلّق باللغة الأدبيّة ؟ وما هو موقفه المبدئي في هذا السياق ؟

كتب جبرا باللغة الانكليزيّة . ولا غرابة ، في ذلك ، فقد تثقّف ثقافة انكليزية حين زاول تعلّمه في لندن . يقول متحدّثا عن مرحلة التّلقّي :"هنا ، في الواقع حدث نوع من الانقطاع ، بيني وبين اللغة العربيّة . كنت محاطا باستمرار بمن يتكلّم الانكليزية فقط ، وأدرس الأدب الانكليزي . وأقرأ كتبا بالانكليزية باستمرار ، حتّى أصبحت كتابة الرّسائل بالعربية بالغة الصعوبة . وابتدأت أجرّب كتابة الشّعر باللغة الانكليزية . بل إنّي ، في كمبردج ، جعلت أقضي ساعات طويلة وأنا أحاول نظم الشّعر الانكليزيّ حتّى صرت أكبح نفسي عن كتابته لكثرة ما أضيع الوقت الذي أحتاجه لدراستي الجامعيّة" (2) . إنّ جبرا وجد في اللغة الانكليزية ، إبّان دراسته بلندن ، منفذا لفهم العالم ، ولمّا كان جنس الكلمة وروحها قد استبدّا به ، فإنّه وجد في هذه اللغة الجديدة الحاملة لهموم العصر ، والمؤثّرة التأثير كلّه في الحضارة الإنسانيّة في وقتنا الراهن ، سبيلا إلى التّعبير ، فمارس الشّعر ونظمه ، بل إنّ هذا الشّعر المكتوب باللغة الانكليزية ، قد أخذ منه ساعات الدّرس ، كلّ ذلك لأنّ جبرا وجد فيها ، قوّة الحياة وقوّتها . فهي لغة متجدّدة ، فاعلة في العصر الفعل كلّه. إضافة إلى ذلك ، فإنّ جبرا يحدّد دافعه فيقول : "إنّ ما دفعني للكتابة باللغة الانكليزية ، هو عشقي الخاصّ لها " (3) . وإذا علمنا أنّه أصبح يجد صعوبة ، في تحرير رسائله ، باللغة العربية،فإنّه أضطرّ إلى الكتابة بهذه اللغة الأجنبيّة . فهي منفذ لا بدّ منـــــه .

---

(1) جبرا:"الرحلة الثامنة"،ص 11 .

(2) جبرا:"ينابيع الرؤيا"،ص 122 .

(3) مجلة "الحوار" ع 19 - كانون 2 - شباط 1969 - ص 40-43 .

يقول : "يمتحن عنائي على إمكانية التعبير والقول بأمور غير ممكنة ، باللغة العربية . فالرواية العربية كانت بدائية نسبيًا ، والشعر العربيّ كان مرهقا بالسّلفية" . في حين إنّه لمس ، في "اللغة الانكليزية ، أدبا متّصلا بالحياة المعاصرة" (1).

إنّ جبرا يشطّ إلى قمقم اللغة العربيّة ، وبالتالي الأدب العربي ، لتلك الطاقة التي تختزنها اللغة ،وبها يكون "الأدب أدبا".ومن ثمّ ، وجد في اللغة الأجنبيّة سبيل المعاصرة . وقد استمرّ في الكتابة بهذه اللغة فيما بين 1941 و 1947 يقول :" كتبت "صراخ في ليل طويل" ، سنة 1946 في صيف واحد . أمّا قصّص "عرق" ، فكتبتها بين 1946- 1956 . أمّا الانكليزية فكتبت بها كثيرا بين 1941- 1947 . وهنا أكشف عن سرّ : لقد كتبت "صراخ في ليل طويل" أصلا باللغة الانكليزية . ثمّ ترجمتها إلى العربية ، بعد ذلك بسنوات [1953] لشدّة إحساسي وإحساس أصدقائي ، منذ مطلع الخمسينات ، بأنّ لا بدّ لنا من تثوير الأساليب ، وإنّ الوقت قد حان لذلك ، إذا أردنا للعالم العربيّ أن يتغيّر وعليه بعد 1948 أن يتغيّــر" (2) .

إنّ كتابة جبرا باللغة الانكليزية ، كانت ، إذن ، نتيجة عوامل ذاتيّة وأخرى موضوعيّة . فهو محبّ لهذه اللغة . إذ كانت له سبيلا جديدا للتّعبير وطاقة خلاّقة افتقدها في اللغة العربيّة . إلاّ أن جبرا سرعان ما عاد الى لغته الأمّ ، بعد أن مكث حوالي خمس سنوات ، وهو يكتب بالانكليزية. وكان السّبب الرئيسي ، لهذه العودة ، نكبة فلسطين سنة 1948 ، وهجرته إلى العراق . يقول :" لقد نمى هذا الشعور [الكتابة بالانكليزية] بلازمني إلى أن ذهبت إلى بغداد . . . قلت : هنا يجب أن نحاول محاولة جديدة.. وقلت بضرورة استخدام التّراث ، لغرض عصريّ : لغة الشّعر ولغة القصّة التي جاءنا أغلبها عن طريق الأدباء المصريّين لا بدّ من تقويمها ، وإعادة تركيبها من جديد . فلنعد إلى العرب القدامى ، ولنعد إلى الكلاسيكيين والرومانسيين ولنضرب جذورنا ، في كلّ الحضارات الممكنة" (3) . إنّ جبرا مارس اللغة الانكليزية وأبدع فيها . ولمّا عمّه الوعي القوميّ واشتدّ به الشعور الوطنيّ ، رجع إلى اللغـــة

---

(1) مجلة "الحوار"-ع 19 - كانون 2 - شباط 1989 - ص 40-43 .
(2) جبرا "ينابيع الرؤيا"،ص 16و125 - مجلة حوار ص 43 .
(3) م.ن. ص 66.

العربيّة . وكان لما آمن به من ضرورة ملحّة للتجديد والمعاصرة أن دفع به ، في مهبّ البحث والتساؤل عن السبل . فهو يعتبر اللغة وسيلة لا غاية . يقول :" كنّا نؤكّد أنّ اللغة وسيلة لا غاية . وأنّ الوسيلة تتلّم إذا لم تتجدّد محددًا ، في كلّ فترة . وأنّ التجربة هي محكّ الشخصيّة : وكذلك محك الخلق . وأنّ القريحة (التي لا يمكن التنبّؤ بها) ، لا الذاكرة (التي هي مخزون معلوم) هي التي يجب أن يستتبعها الفنّان وأنّ الفنّان العربيّ مجابه ، بوضع متخلّف يجب أن يتخطّاه ، هو أوّلا قبل أن يستطيع الآخرون أن يتخطّوه . وأنّ هذا التخطّي ، لا يكون بالترقيع والترميم ، وإنّما بالتعبير الجذري ، بالرفض الحاسم باستنباع الخلق من عضلات ودم الفنّان . وليس فقط من صفحات الكتب"(1). إنّنا أمام دستور في الكتابة ، حدّد فيه جبرا رؤاه ، ونظرته إلى العمل الأدبي ، وما يجب على الفنّان العربي القيام به . فإنّ كانت اللغة أداة للتعبير لا غير . فهي عرضة دائما إلى أن يصيبها الصدأ ، فلا بدّ لها ، إذن، من مراجعة وتجديد وصقل ، حتّى لا تمسي ، هذه الأداة غير قادرة على أداء دورها ، على الوجه الأكمل ، أي أنْ تصوّر العصر أصدق تصوير . فإن لم يعالجها صاحبها ، من حين إلى حين ، بالتجديد والصقل ، فإنّها تمسي، في حال من الثبوت والجمود ، تحجب عنها حضمة العصر . فتكون الانكفاء والانكماش . وهذا الوصف يصدق على لغتنا العربية في منتصف هذا القرن ، رغم محاولات النهضة المتعدّدة ، لذلك دعا جبرا الكاتب العربيّ إلى اقتحام المستحيل ودخول المعترك . فيفجّر المتداول . ويستخرج لغة تتماشى والعصر . ولن يتأتّى ذلك ، بدون صنك وتعب . لقد تفطّن جبرا إلى حيويّة اللغة . فهي كائن يتوالد ويتطوّر ويتغيّر . ولا يكون ذلك ، إلاّ إذا كان الكاتب ، جريئا مقداما ، يمارس لغته ناحتا إيّاها ، حتى يحافظ على نصاعتها وتألّقها . فالكلمة كالنبات يولد ويشبّ ، ثمّ يشيخ . وما على الكاتب إلاّ أن يبعث فيها الروح من جديد . فتسري فيها دماء الحياة . يقول : " في أول عهده [الكاتب] يرى الكلمات بائنة فتيّة ، لم تهرأ بعد بالاستعمال ، ولكن الكاتب الحسّاس قد يرى بعد مرّ السنين، أنّ هذه الكلمات التي هي وسيلته الأولى والأخيرة ، أخذت تفقد نظارتها وطاقتها ، وجعلت تهرأ ، وتتهافت بين يديه . أغلب الظنّ أنّ التصحيح ، يفوق أحيانا مقدرة المرء

---

(1) جبرا-"ينابيع الرؤيا"-ص 109 .

اللفظيّة . إلاّ إذا استطاع بالفعل أن ينمّي الطاقة اللفظيّة مع نحوه وتفكيره وتعبيـــره" (1). إنّ للكاتب الموهوب حسّا ، يجعله يعرف ما يختزن الكلمة من طاقة . وعليه أن يستشفّ ذلك . ويختار من الكلمات ما كانت ذات طاقة إيحائيّة . وجبرا عرف ماهيّة الإبداع ، ومارسه باللغتين العربيّة والانكليزيـــة . وإن بـــدأ باللغـــة الانكليزية - وهي اللغة الحاملة لحضارة العصر - فإنّه سرعان ما انتقل إلى اللغة العربيّة محمّلا نحوّ العصر ، وحضارة العصر . فكيف تعامل مع اللغة العربيّة وهو الّذي آمن بالتجديد وضرورته ؟ .

نقرّ ، منذ البدء ، أنّ جبرا كتب باللغة الانكليزية بعض الأشعار وروايتين وكتابين في النقد (2) . وقد تُرجمت الرّوايتـــان :"صراخ" ترجمـــها جبرا نفسه، و"صيّادون في شارع ضيّق" قام بترجمتها الدكتور محمد عصفور . ووجدت هذه الترجمة هوى عند جبرا . أمّا ممارسته للغة العربيّة فقد بدأت منذ نهاية الأربعينات. وكتب بهذه اللغة في جميع الأجناس الأدبيّة . بل كان له باع في ترجمة الآثار الانكليزية إلى اللغة العربيّة . ونحن ، إن اعتبرنا ممارسته هذه موقفا محدّثا من أداة التعبير ، إذ أنّه كتب هذه الآثار بلغة عربيّة فصيحة ، نقرّ بأنّه لم يكن متعلقا أو غير منفتح على اللهجة الدّارجة مثلا . بل إنّه في بعض دراساته وبحوثه تعرّض إلى هذه الأداة ، ووقف منها موقفا وسطا ، وذلك عند نقده لبعض القصّاصين أو المسرحيين ، خاصّة عند الحديث عن الحوار(3) . إنّ جبرا يؤمن باللغة العربيّة الفصّة أداة تعبيريّة عند الوصف والسّرد والتّحليل المنطقيّ . يقول : " في اللغة طاقة . ولكن يجب على الكاتب أن يعرف كيف يصرفها ، وإلاّ هدرها . فاللغة إمّا أن تكون مشحونة بالطاقة أو رخوة مهدورة الطاقة ، ثمّة لغة تستطيع حمل التأزّم والتوتر ، ولغة لا تستطيع ذلك. اللغة الفصحى عادة أقدر على حمل التأزّم والتوتّر . لاسيما في حالات الوصف والسّرد والتحليل المنطقيّ " .فإن كانت اللغة العربيّة قـــادرة

(1) جبرا:"الرحلة الثامنة":ص 140 .

(2) جبرا : " Art in Irak today " -

- " A celebration of life

(3) إنّ جبرا ترجم مسرحية "في انتظار غودو" لصموئيل إلى اللهجة العراقية وقد مثلت في منتصف الستينات .

على هذا الأمر ، فإنّ "العاميّة" لا تخلو من خصائص مفيدة .يقول جبرا : "أمّا العاميّة ، فتستطيع الرقيّ إلى حالات التأزّم والتوتّر عن طريق الحوار ، كتكدّس الآراء المتصاعدة تصاعديًا والتعبير عن العواطف ، على غرار فرديّ شخصيّ " (1) . إنّ جبرا يعترف بأهميّة اللهجة العاميّة ، خاصّة إذا تمكّن المبدع من الارتفاع بها إلى ضرب من الإيحائيّة . فتعبّر عن الدّواخل والأعماق . إنّ جبرا لم يستعمل اللهجة العاميّة بصفة مطّردة ، لكنّه مبدئيًا ، لا يرفض استعمالها ، ولا يستنقص صاحبها.بل يعتبرها أداة ، تماما كاللغة العربيّة . إلاّ أنّ جبرا يلاحظ أنّ اللهجات العربيّة هي في تطوّر مستمرّ.ولعلها تلحق ، في يوم مّا باللغة العربيّة أو تقترب منها غاية القرب : " إنّ المحكيات ، في العواصم العربيّة كلها في تأثّر متزايد باللغة الفصحى ، وكلما تقدّم المجتمع وانتشر التعليم ، ارتفعت اللهجة المحكيّة في اتجاه الذّهنة التي تيسّرها الفصحى ، وليس بالمستبعد بتأثير وسائل الإعلام الجماعيّة ، أن تتقارب لهجات العواصم العربيّة إلى حدّ الاندماج في غضون السّنين الخمسين القادمة " (2) .

إنّ جبرا يؤمن بما للغة العربيّة من طاقة مخزونة يمكن الاستفادة منها . لذلك سعى إلى تطويع هذه اللغة وتطويرها . ورغم ذلك ، لم يكن منغلقا ، في رؤيته تلك،فوجد في اللهجة الدارجة طاقة إيحائيّة . لكنّ موقفه ممّا دعا إليه البعض وسمّاه أحد النقّاد بـ " اللغة الوسطى " ، كان الرفض المطلق . يعلّق على مسرحيّة " الصفقة " لتوفيق الحكيم وكتابات يوسف غصوب المسرحيّة ، فيقول : " كلتاهما تؤدّي إلى لغة مصطنعة لا هي عاميّة تماما بجذورها اللاواعية وإيماءاتها وطاقاتها ، ولا هي بالفصحى الكاملة ، وبهذا تصبح اللغة ، في الأغلب غير متّصلة بالشخصيّة أو لا تنسجم معها تمام الانسجام إذا اعتبرت محكيّة ولا تحظى بقدسيّة التقليد والموروث إذا اعتبرت فصحى " (3) .

إنّ هذه اللغة الجديدة (اللغة الوسطى) النّاتجة عن مزج بين اللهجة الدارجة واللغة العربية حيث يعمّ الوقوف على السكون في أواخر الكلمات ، تؤدّي ، في نهاية

(1) جبرا :"الرحلة الثامنة": ص 125 .
(2) م.ن. ص 130 .
(3) م.ن.ص 131 .

الأمر ، إلى فنداق " أصالة " الدّارجة من ناحية ، وطمس خصوبة الفصحى وعبقريتها من ناحية أخرى. ومن ثمّ ، يدعو جبرا دعوة حارّة إلى الكتابة باللغة العربيّة، والالتزام بها. وفعلا فإنّ جبرا التزم بالكتابة باللغة العربية منذ سنة 1948 . وقد جاءت لغته عربية فصيحة سواء في أعماله النّقديّة أو الإبداعيّة ، بل إنّ الدّارس لرواياته ، يجد فيها لغة عربيّة نثريّة .

وقد جاء سرده ووصفه بصفة خاصّة أقرب إلى اللغة العربيّة ذات الفصاحة العصريّة . إلاّ أنّه كتب باللهجة الدّارجة العراقية في بعض الحالات ومن ثمّ فإنّ جبرا، قلّما مال إلى اللهجة الدّارجة ، إلاّ إذا أمعن في البحث عن واقعيّة لأحداثه . أمّا سرده ووصفه فكان ، في الغالب الأعمّ - إن لم نقل جاء كلّه - باللغة العربية الفصيحة . ورغم أنّ كتابات جبرا الرّوائيّة جاءت مشتملة بمقادير متعادلة من سرد - باعتباره حكاية للأفعال - ووصف - باعتباره حكاية للأحوال - وحوار - باعتباره حكاية للكلام المتبادل بين الشّخوص (1) . فإنّ الغلبة كانت للغة العربيّة . إذ قلّما يجنح جبرا إلى اللهجة الدّارجة العراقية أو الفلسطينية . ولا شكّ أنّ جنوح جبرا إلى اللهجة الدّارجة في بعض المواضع أو المشاهد ، هو ضرب من السّعي إلى واقعيّة يريد الكاتب الكشف عنها . ففي رواية "صراخ" وردت كلمة "الحسينة" وقد أحسن المؤلّف إذ وضعها بين معقّفين ، والظاهر أنّه يقصد " الرّزينة " وهي مربض المواشي . كما نجد كلمات هي من المتداول ولها جذورها في اللغة العربيّة ، وهي :" عاطت على أبيها " و "تصبّح الوقت" (2).

أمّا في رواية " السّفينة " فنجد كلمات هي من اللهجة الدّارجة نذكر على سبيل المثال : "الارض الموفا" - "سوق الدّنيا" (3) . وفي رواية " الغرف الأخرى " نجد التّعابير الدّارجة التّاليــــة : " عالي وطلب رخيص " - " بس إلى أين ؟ " (4) .

---

(1) نحيل على غالب هلسا في مجلة " الثقافة " ، ع 10 تشرين الأول ، س 1977 ص 103 : "في اعتقادي أنّ "السّفينة" حواريّة وليست رواية" .

(2) جبرا ."صراخ". ص ص 16-42 .

(3) جبرا ."السّفينة". ص ص 43-63 .

(4) جبرا ."الغرف". ص ص 15-17 .

وفي روايه " البحث " : نقرأ الكلمات التالية : "هاسلوبه العلم في مقدّم ؟ - مهدى سلوســـك ؟ (1) .

إنّ هذه الكلمات أو التعابير التي استقاها جبرا من الواقع الفلسطيني أو العراقيّ ، هي إذا ما قورنت بلغته عامّة ، فإنّها تبدو قليلة . وقد جاءت في معظمــها عند حوار الشخوص ونقاشهم خاصّة عند العامّة أو عند نقاش مثقف مع شخصيّة بسيطة محدودة المعرفة والتجربة .

إنّ إيمان جبرا باللغة العربيّة ، ناتج عن وعي بأهميّة النهضة القائمة، أساسا ، على " الحداثة " . ومن ثمّ جاءت لغته العربيّة تنتمي ، أصلا إلى الفصاحة العصريّة . وقد تجلّى إيمانه أيضا في دعوته الكتّاب العرب الذين يكتبون بلغات أجنبيّة إلى التّعبير باللغة العربية . يقول : "أعتقد أنّه لا بدّ من دعوة هؤلاء المبدعين من الجيل الثاني إلى لغتهم" . ويضيف موضّحا رؤيته هذه ،معلّقا على الكتّاب المغاربة الذين يستعملون اللغة الفرنسيّة : " إنّ هؤلاء الأدباء لن يغيّروا مجرى الأدب الفرنسيّ أو الفكر الفرنسيّ بل عليهم أن يكونوا جزءا من حضارة أمّتهم وفكرها " (2). إنّ جبرا يعتبر الكتابة باللغة العربية قدرا لا مناص منه ، من أجل التّطوّر والازدهار والتّقدم . لذلك يؤكّد قائلا : " إنّ علينا أن نكتب باللغة العربية وأن يترجم الغرب أعمالنا ، لو أراد التّواصل معنا ، وفي النهاية ، فالذي يؤثّر في الآخر هو الفنّ وليس الهمّ... أي الفنّ الذي يصاغ فيه الهمّ..." (3) .

إنّ جبرا كتب باللغة الانكليزية في مرحلة أولى ، وهي المرحلة التي قضاها في انكلترا . وقد ساهمت هذه المرحلة في بلورة رؤيته إلى الكتابة الأدبيّة ، في مفهومها الواسع . ولمّا عاد إلى فلسطين واصل الكتابة بهذه اللغة لسببين : أوّلا لتدريسه الأدب الانكليزي،وثانيا لملكه لهذه اللغة التي يعتبرها أداة ، يعبّر عن عصرها بحقّ . وعندما كانت النكبة سنة 1948، تفطّن إلى الحال التي عليها العرب ، وعرف الواجب المناط بعهدة المثقف ، فكان أن كتب باللغة العربية ، بل ترجم بعض أعمـــاله

---

(1) جبرا ،"البحث"،ص ص 55-58 .

(2) أنظر مجلة "حوار"،ع 19 ، كانون 2 - شباط 1989 ، ص ص 40-43 .

(3) م.ن.،ص ص 40-43.

التي كان كتبها بالانكليزية . وواصل عطاءه ، في هذه اللغة،فكتب الشعر والنّقد والرّواية . كما ترجم آثارا عديدة من الانكليزية إلى العربيّة . وكانت نظرته إلى اللغة منفتحة،فاعتبر اللهجة الدّارجة بإمكانها أن تبلغ مرحلة عاليّة من "الأدبيّة" إذا استطاع صاحبها أن ينطقها نطاقة إيحائيّة خلاّقة . إلاّ أنّه توصّل ، في النهاية إلى أنّ اللغة العربيّة ، هي التي منها يكون المنطلق لإعادة الاعتبار ، إلى الآداب العربيّة . فكان أن استعمل اللغة العربيّة ، في كلّ كتاباته الإبداعيّة والنّقديّة . فكيف كانت لغته وما هي سماتها ؟

II - الأسلوب في خطاب جبرا الرّوائي :

نحاول في هذا المستوى من الدراسة أن نستشفّ خصائص الكلمة عند جبرا . وهل يمكن إدراجها ، ضمن " المتداول " . وهو الكلام الّذي تلهج به الكثيرون ، ولا تعسر فهمه ، أو " الفصيح " الذي سعى فيه صاحبه إلى الكلام بكلام العرب الضارب في القدم . ولا بدّ لنا ، هنا ، من الوقوف عند المعجم الغالب وفيه نتعرف على مدى فصاحة كلماته ، وتنوعها ، ثمّ نتطرّق إلى المصطلحات لندرك خصائصها . ثمّ ندرس الصفات وأهم مميّزاتها .

وقبل التعمّق في هذا الجانب ، يحسن بنا أن نؤكّد أنّ جبرا قد حاول أن يطوّع اللغة العربية ، من أجل يسر في الإفهام والإبلاغ. كما أنّه اضطر ، أحيانا ، إلى استعمال ألفاظ معرّبة وأخرى دخيلة ليوفي بمقاصده ، ويوضّح مدالليه . لذلك لم يكن أسلوبه خال من روافد لغوية أخرى ، هي كلمات دخيلة أو معرّبة تمثّلتها اللغة العربية، وأدرجتها ، ضمن منطوقاتها ، وارتضى الكاتب استعمالها . وقد أورد الكاتب ، في روايته الأولى ما لا يقل عن عشرة كلمات كلها دخيلة (1) . أمّا في رواية "السّفينة" فقد أورد ما لا يقلّ عن أربعين كلمة (2) ، وفي " البحث " أورد ما يقارب عن خمس وأربعين كلمة (3) . وفي رواية " الغرف الاخرى " نجد القارئ ما لا يقل عن الثلاثين (4) . وهذه الكلمات التي استعملها جبرا تمثلها اللغة العربية ، أو علــى

---

(1) نذكر على سبيل المثال : الراديو . الغرامفون - البللور .

(2) نذكر : ليسي باسي - ساب آب - برابرسنور.

(3) نذكر : راديو - التكنولوجيا - الدومينو .

(4) نذكر : كاسيت - ميكروفون - بروفيل .

الآفل ، أمست من الكلمات التي تستعمل عند الكثيرين من كتّابنا. غير أنّ جبرا لم يكتف بإيراد هذه الكلمات الدخيلة ، وإنّما أضاف إليها كلمات أو جملا كتبها بلغة أجنبية : من اللغة الانكليزية أو التركيّة أو الإيطالية أو اللاتينيّة . نذكر على سبيل المثال كلمة Clamour (1) . كما كتب جملة تامّة باللغة التركية ، وقد أوردها ضمن محفوظات أسرة آل ياسر (2) . وفي رواية " السّفينة " نجد جملة بالايطالية وأخرى باللاتينيّة (3) .أمّا في " البحث " فقد أورد بيتا من الشعر الانكليزي (4) . وفي "الغرف الأخرى" وردت كلمات عديدة أجنبيّة الأصل ، عرّبها جبرا وضمنها نصّه (5).

إنّ إدراج هذه الأمثلة يبيّن لنا موقف الكاتب من قضيّة اللغة فهو لا يأنف من استعمال اللغات الأجنبيّة ، إذا ما وجد في هذا الأمر مزيدا من الفهم والإفهام . فقد أورد كلمة Clamour مثلا أثناء حديث الشاعر عمر السامري عن الجمال . وهذا الحديث هو حديث مثقّف يجد في التعبير الأجنبيّ خير سبيل لإبلاغ معنى " الفتنة " أو " الروعة " . وفي ذلك ضرب من الواقعيّة التي يسعى جبرا إلى بلوغها ، لتصوير حقيقة المثقّف . فكأنّ جبرا يهدف من وراء ذلك ، إلى استدراج القارئ إلى معايشة الواقع . فالقارئ ، وهو يمارس " ملء النّصّ " بخياله ووجدانه يجد نفسه منساقا مع لعبة الكاتب . فإذا به يمسي ، عن وعي أو غير وعي ، مندمجا مع البطل ذاته .

إنّ لغة جبرا في رواياته تسعى إلى أن تكون لغة فصيحة لا تخلو من كلمات دخيلة وأخرى معرّبة ، وهو في ذلك يجاري نسق العصر والحداثة . لكن كيف كان معجمه الغالب ؟

أ - <u>المعجم الغالب</u> :

إنّ الدارس لروايات جبرا يلحظ أنّه أمام نصّ أدبيّ فذّ من كلمات ذات أصول عربيّة ، إلاّ أنّ هذه الكلمات تنتمي لا إلى مهجور الكلام ولا إلى الكلام المستعمل استعمالا متواترا أفقد الدّال وهجه والدلالة رونقها . فنحن أمام نصّ اجتهد صـــــــ

---

(1) جبرا-"صراخ"-ص 32.

(2) م.ن. ص 78 .

(3) جبرا-"السّفينة"-ص ص 89-195 .

(4) جبرا-"البحث"-ص 31 .

(5) جبرا-"الغرف الأخرى"-ص 128 (كلمة "كستبست" وهو المطبخ الصغير الملحق بغرفة النوم) .

صاحبه وركبّ عاصره تركيبا بحيث أحدث فصاحة عصريّة السّمة . وضمن هذا المعجم نجد ألفاظا قديمة مثل : حال حبرها - بعد لأي - تركبي رأسك - ادلهمّت الدّنيا- تربدون الطّين بلّة ، شآبيب - سرابيل الموت - لجج النّار تتلاطم - (1)- أركب رأسي - الأثافي - بحران من النشوة - بسقي العلقم (2) - تلافيف النفس تلك التجارب سارّها وأليمها - الثيّل - النزول شاقّ والصّعود أشقّ (3) الكاحلين - الرتاج - حدّق إلى - كبحت رغبتي - زاد الطين بلة - يحذو حذوه (4).

إنّ جبرا يستخدم لغة فصيحة في الغالب الأعمّ ، لذلك جاءت لغته تتّبع الفصاحة التقليديّة ، إلاّ أنّه أدخل ضمن هذه الفصاحة كلمات أو عبارات تبدو أنّها من اللهجة الدّارجة في فلسطين أو العراق،كما أنّه لم يعدل عن استعمال بعض الكلمات أو التعابير الدّخيلة وذهب إلى حدّ كتابة فقرة كاملة باللغة الانكليزية من نصّ للكاتب الفرنسي بلزاك (5) مع ترجمتها إلى اللغة العربيّة . ولا شكّ أنّ هذه الطريقة هي مسلك اتّبعه جبرا من أجل انفتاح على العصر ، وعلى لغات هي الآن حاملة لحضارة العصر أو حملته في فترات سابقة . إلاّ أنّ الأكيد أنّ المعجم الغالب في كتابات جبرا الرّوائيّة ينتمي أساسا إلى اللغة العربيّة الفصيحة فصاحة عصريّة محدثة .

ب - المصطلحات :

إنّ أعمال جبرا الروائيّة غنيّة بالمصطلحات الّتي هي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة نعني المدينة . ولـمّا كانت المدينة بصدد التحوّل والتطوّر ، فإنّ هذه المصطلحات وردت في غاية التنوّع والاختلاف . إلا أنّه يمكن حصرها في :

1- المصطلح السياسيّ.
2- المصطلح الدينيّ والأخلاقيّ.
3- مصطلح الطبيعة والكون.
4- المصطلح الثقافيّ والفكريّ .

---

(1) جبرا :"صراخ":ص ص 138-16-19-40-41-74-91 .
(2) جبرا :"السّفينة":ص ص 49-58-105-116 .
(3) جبرا :"البحث":ص ص 11-21-302.
(4) جبرا :"الغرف الأخرى": ص ص 7-8-11-14-17-35 .
(5) جبرا :"السّفينة":ص 216 .

5- المصطلح الجتماعيّ والاقتصاديّ.

6- المصطلح النفسيّ والجنسيّ .

1- المصطلح السياسيّ: هو مصطلح يكاد يكون منعدما في رواية " صراخ " . فعدا كلمتين يمكن ، ببعض التجاوز ، اعتبارها من هذا الصنف . فإنّنا لا نجد شيئا يذكر . لقد وردت كلمة " شرطي "(1) ، وهي كلمة ،إن دلّت على أداة النظام ، فإنّها لا توحي بخصائصه . فهي لا توحي بسطوته ولا بقوته ولا بصلف الحاكم عموما ، لأنّ السياق الّذي وردت فيه يحدّ من ذلك ، فالشّرطي قلق متعب . أمّا الكلمة الثانيّة فهي عبارة " العزّة الوطنيّة "(2) . وهي تدّل على مفهوم الانتساب إلى بيئة معينة يجد فيها الإنسان سنده ، لكنّه يعطيها من نفسه . فله واجبات تجاه الوطن كما للوطن واجبات تجاه الفرد . إلاّ أن السّياق الّذي وردت فيه هو مرتبط أساسا بالتراث وهو تراث من مخلّفات أسرة آل ياسر .

إنّ هذا المصطلح يكاد يكون مفقودا، وهو ما يجعلنا نتساءل عن السبب الدّاعي لذلك . هل هو هروب من الكلام في السّياسة أو السّياسة أمر يتنافى والأدب ؟ (3) .

أمّا في رواية "السّفينة" ، فإنّ هذا المصطلح عرف دفعا بفضل تقدّم صاف للقضيّة الفلسطينيّة من خلال تجربة وديع عسّاف وصديقه فايز عطاء الله ، وكذلك من خلال آراء محمود راشد التي تمكّن الدّارس من معرفة تجربة الحرّية في البلدان العربيّة . ويمكن القول إنّ لهذا المصطلح نفس الحظوة في رواية " البحث " ذلك أنّ القضيّة المطروحة هي مسألة فلسطين ، وهي متشخّصة في وليد نفسه وتواصلت مع ابنه مروان لكي تمتدّ إلى وصال رؤوف . أمّا في رواية " الغرف الأخرى " فإنّ سمة المصطلح السياسيّ،رغم صعوبة استكشافها ،إلاّ أنّها في نظرنا،تنبني من المداليل الدقيقة لهذا العمل.فقد فقدت الشخصيّة /البطل خصائصها السياسيّة إلاّ أنّها أعطت صورة للضياع . ففي فقدان هذه الخصائص تأثير على الفرد ، إذ يبقى معلّقا في المطلق متأرجحا بين الوجود وعدمه .إلاّ أنّ هذا المسار في نظرنا،هو مصمّم أساسا بالفعل السّياسيّ،فهو صورة لواقع الفلسطينيّ الّذي ولج متاهة الكون ، وقد افتقد

(1) جبرا : صراخ "- ص 5 .

(2) م.ن. ص 73 .

(3) من دروس الأستاذ توفيق بكار بكلية الآداب بتونس .

أرضه وجدوره.فهو جادّ في البحث ساع إلى الوقوف..وإن لم يجد السّند والعون. إنّه صورة رمزية لحالة الفرد الفلسطيني الّذي طوحته التجربة وتلاعبت به الأقدار .

إنّ السّياسة هي ممارسة الحكم وتطبيق النّظام وهي وجه من وجوه الفعل في المجتمع والتأثير فيه.فالسائس متحكّم في مصائر العباد ، آخذ بزمامها . وقد سعى جبرا إلى تصوير الحالة السّياسيّة للمجتمع الفلسطينيّ ، فجاء المصطلح السّياسيّ في رواية "صراخ" شبه مفقود،وهي الرّواية الّتي ألّفها في منتصف الأربعينات إلاّ أنّ هذا المصطلح تركّز في رواياته اللاّحقة ، فإذا هي روايات حاملة للهموم السّياسيّة مصوّرة للواقع الفلسطينيّ.إلاّ أنّ جبرا لم يضمّخ هذا المصطلح بمذهب سياسي معيّن أو رؤية منغلقة ، وإنّما سعى إلى تصوير حالة الفلسطينيّ عامّة دون أن يلج تلك التفاصيل الّتي تفرّق لا تجمع وتجزّأ لا تمزج.لكن كيف جاء المصطلح الدينيّ الأخلاقي؟

2-المصطلح الدينيّ والأخلاقيّ : هذا المصطلح هو من المصطلحات الكثيرة التردّد ، في أعمال جبرا الرّوائيّة . إلاّ أنّه لا يأتي في سياق وعظي إرشادي كما عرف في المؤلّفات العربيّة إبّان عصر النهضة وبداية القرن العشرين فهو مصطلح يأتي لوصف حالة وتصوير واقع مّا.وقد ورد هذا المصطلح على لسان الأبطال أو في السّرد.وهذا يدلّ على اهتمام الكاتب بهذاالعنصر.

فالمصطلحات المتعلّقة بالدين ومقوّماته ، جاءت بصورة احتفاليّة تمجيديّة تنبئ بانبهار الرّاوي ، ومن ورائه الكاتب بالدّين المسيحيّ وانتمائه له . ففي رواية "صراخ" يصوّر الرّاوي والدّ البطل "بستاني الدير" رجلا متخلّقا متديّنا سليم الطّويّة طيّب القول والفعل . وهي صورة يستمدّها الرّاوي من الذاكرة . ولذلك لم تتطرّق هذه المصطلحات إلى المعتقدات بصورة جليّة مباشرة . وإنّما كان الحديث عنها مرتبطا بظروف محيطة : عند الموت مثلا وما يتطلّبه ذلك من صلوات وأدعيّة (1) . أمّا في رواية "السّفينة" ، فإنّ المصطلح الدينيّ الأخلاقيّ لم يفقد وهجه ، بل ازداد تألّقا. فإذا الرّواة الأبطال ينغمسون في هذا التوجّه ، فالقارئ يطّلع على فقرات طويلة تجد في معنى الدين والأخلاق مصادر تفكيرها ومنبع رؤاها . ويكفي أن نذكر المشهد الذي استعاده وديع والسّفينة تمرّ عبر مضيق كورينت (2) .فإذا المناخ الاحتفالي هو

(1) جبرا "صراخ" ص ص 36-66.

(2) "السّفينة" ص 51 .

السّائد . فطقوس القدّاس وطرق الفرحة بأعياد الميلاد . فنكثر كلمات هي أسّ هذا المصطلح فنجد : الإمتداد والعلوّ والأناشيد "الكورسيبيـــة"، وفي رواية "البحث" يتــحدّد الحديث عن هذه الطّقوس بصورة أدقّ وبشكل أجلى . ففي فصلي "وليد مسعود يتذكّر السّاك في كهف بعد" و"عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان بعد أن عاصر بعضا من حياته" (1) ، نجد هذا المصطلح بصورة مكثّفة، فتعدّدت المصطلحات الأخلاقيّة التاليّة وتتكاثرت :" الدير - الشياطين - الجحيم - الملائكة - المسيح - التراتيـــل - التصوّف - الكنيسة - النّعيم السماويّ - الخلاص - جنان الخلد - الرّوح - عالم آخر - الفضائل - الحقائق - القبح - السموّ الرّوحيّ - الفساد - لوثة - الركوع - الشكر - الصلاح - الخير .

إنّ هذه الكلمات هي مصطلحات أخلاقيّة ذات صبغة دينيّة تنتسب أساسا إلى أخلاق موروثة في مجتمع مؤمن بتعاليم المسيح ممارس لها . وهي مصطلحات نجد منبعها في الدين ومنه تستقي قيمها ورؤاها .

أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ المصطلح الدينيّ فَقَدَ وهجه ، وإن بقي المصطلح ذو الحميرة الأخلاقيّة . فمنذ البداية يقول الرّاوي ملاحظا واقع المدينـــة: "السّاحة العريضة خاوية ، مهجورة منسيّة من الله ومن البشر..." (2) بل إنّ المصطلح الدينيّ صار في هذه الرّواية مجرّد عادة أو كلمة تعاد وتكرّر، فلا تفيد معناها بقدر ما تدلّ على فراغ محتواها . يقول الرّاوي مخاطبا رفيقته عن " عزّام أبي الهور " بلهجة ساخرة : " لا تبكيني ، أطال الله عمرك ! أأنت أيضا تضحكين عليّ؟ أنت لماء أخرى " (3) . إنّ الجملة الاعتراضيّة " أطال الله عمرك " دعاء دينيّ أفرغ شحنته واكتسى صبغة تهكّميّة مأساويّة ، هي تصوره لما تصوير لواقع الرّاوي المتردّي ذاته .

إنّ المصطلحات الدينيّة والأخلاقيّة وردت في روايات جبرا بنسبة قليلة إذا ما قورنت بمصطلحات أخرى. وهذه المصطلحات كلّها تنتمي إلى معجم دينيّ تستمـــدّ

(1) جبرا :"البحث"،ص ص 111- 133 ، 87 - 109 .
(2) جبرا :"الغرف الأخرى"،ص 6.
(3) م.ن. ص 154 .

جدوره ورؤاه الأساسيّة من الدّيانة المسيحيّة من ناحية ، وتنتمي إلى معجم أخلاقي يستمدّ جدوره من هذه الدّيانة ذاتها،ومن الأخلاق العامّة المتعارفة العاديّة من ناحية ثانية . أمّا في رواية " العرف الآخرى " فإنّ فقدان هذا المصطلح يبرر قوّة حالة الضياع ومتاهه البطل . فلا ثوابت ولا جدور ولا أصل لهذا الفرد الإشكاليّ . ومن لا أصل له ولا سند ، فإنّ الطريق أمامه يمسي فراغا مخيفا .

3- مصطلح الطّبيعة والكون : يتميّز هذا المصطلح بحضوره المكثّف في روايات جبرا . فعدد الكلمات التي تنتمي إلى هذا الحقل تفوق الأربع مائة بالنسبة إلى رواية "صراخ" وحدها . منها كلمات تتكرّر باستمرار ، وهي الكلمات المرتبطة أساسا بمعانيَ التحوّل والتغيّر والانتقال من حال إلى حال ومن وضع إلى وضع آخر . فكأنّ وجود هذه العناصر تسهيل لعمليّة التطوّر في الأحداث الرّوائيّة وتعجيل بوقوع الفعل الدراميّ .

إنّ ما يثير في هذا الحقل هو الموازاة التي أوجدها الكاتب بين عناصر متعدّدة تتكامل من أجل حدث قصصيّ مأساويّ المنزع . وأوّل ما يجلب الانتباه ، هو معجم يرتكز أساسا على عنصر الماء . فالقارئ يجد في رواية " صراخ " الكلمات التالية : "المطر"و"الغيث" و"الفيضان" و"الرذاذ" و"المياه" و"الماء" و"السيل" و"الفيض"،علاوة على" البرك" و"التّيار" و"الوادي" و"الوديان" و"الجدول" و"النهر" و"الغدير" و"البحر" و"البحار" . وهذه الكلمات تتكرّر وتتردّد بكثرة،فتعاد في الصفحة الواحدة عدّة مرّات . أما إذا أضفنا إليها الكلمات الدّالة على" العاصفة" و"مسبّبات المطر"، فإنّنا نجد أنّ العدد يتضخّم ويزداد، فكلمات "عواصف" و"رعد" و"صاعقة" و"سحب" و"غيوم" و"زمهرير" و"ريح" و"برد" و"نسيم" تتّحد معا لتبرز العنصر الأوّل من المعادلة وهو عنصر" الماء ".

ويضاف إلى هذا المعجم في رواية " السّفينة " البحر" و"الآبار" التي تضمّها الرّاوي . أمّا في رواية " البحث " فإنّ عنصر الماء يطغى لحظة الفعل الدراميّ . ويكفي أن نذكر بالفصل الموسوم بـ " وليد مسعود يحترق أمطارا تتحدّد " (1) ، فأوّل كلمة في الفصل هي" مطر". ويتّحد الماء في رواية " الغرف الأخرى " معنى آخر . فهو قليل الورود ، لكنّه عنصر يرمز مباشرة إلى لحظة الفرح القصوى . يقول البطل

(1) جبرا : البحث : ص ص 239 - 250 .

مصوّرا وضعه " كنت قد أخذت رشفتين من قهوتي التي أحسست أنّها بعد الماء البارد الذي جرعته لذيذة كتكوتر الجنّة..." (1) . ويوضّح الراوي شدّة عطشه وحبّه للماء والشّراب في موضع آخر . فيقول " شربت كأسي معهم ، جرعتها كلّها دفعة واحدة وأشرت إلى النادل الذي خلفي بأن يملأها من جديد ..." (2) . بل إنّ الرّاوي ينســـاق تدريجيّا إلى التغنّي بالشراب . فيقول : "... وتوالت الكؤوس والأطباق في خدمة تليق بمأدبة من ذلك الوزن ولو أنّني والحقّ يقال كنت مهيّأ لأن أشرب أيّ شراب ، دع عنك ذلك الشراب الأحمر الفاخر..." (3) .

أمّا العنصر الثاني، فيشمل الكلمات التي تدرج ضمن معجم "النّور" وهي "اللهيب" و"النيران" و"الهالة" و"الانفجار" و"الدّخان" . وإذا أضفنا إليها كلمات "النجوم" و"الضوء" و"الشمس" و"القمر" ، فإنّ عددها يزداد بصورة ملحوظة في كلّ روايات جبرا .

إنّ هذا العنصر يأتي لكي يدفع الفعل الدّراميّ إلى مرحلة الانفجار . فالانفجار الذي أحدثه زلزال أعاد إلى البطل الرّاوي وعيه (4) . وهجوم ودبع وفايز على المصفّحة بالرشاش والقنابل أدّى إلى انفجار كبير (5) . أمّا لمى فلم ترقص إلاّ على ضوء " قمر " متأخّر وسط سفينة تشقّ العباب (6) . وفي رواية " البحث " تبدو الطلقات الناريّة المتبادلة بين مروان وأصدقائه الفدائيين من ناحية والصهاينة الأعداء من ناحية ثانية في الليل ، مؤشّرا من مؤشّرات التطوّر في الحدث الدراميّ الذي يتعرّض له وليد (7) . وفي رواية "الغرف" يأتي "النور" كي يدفع بالحدث إلى الأمام . فهو يمثّل ضربا من الحلّ لمعضلة مّا ، فهو يأتي بعد ظلام مريب . فالأضواء" و"القدّاحات" و"المصابيح" و"أصوات العبارات الناريّة" كلّها ألفاظ دافعة بالحدث إلى مرحلة جديدة ، هي مرحلة إنفجار وإعداد بصورة من الصور .

---

(1) جبرا : "الغرف الأخرى"،ص 68 .
(2) م.ن. ص 105 .
(3) م.ن. ص 106 .
(4) جبرا : "صراخ" ، ص 91 .
(5) جبرا : "السّفينة" ، ص 69 .
(6) م.ن.ص 100 .
(7) جبرا : "البحث" ، ص ص 295-302 .

إنّ جبرا ركّز على عنصري الماء والنّار إلاّ أنّه لم يهمل عنصرا آخر يراه هامّا نظرا لوجوده بكثافة كبيرة،وهذا العنصر هو "النبات".وقد رفعه جبرا إلى درجة الرّمز ، وركّز بصفة خاصّة على "الشّجر" و"الزّهر" . ففي القسم الأوّل أورد الكاتب الكلمات التّالية : "الشجر" و"الزيتون" و"التفّاح" . وقد وردت هذه الألفاظ في جلّ الرّوايات.وإذا أضيف إليها بعض الحقول الدلاليّة التي تقترب من هذا العنصر ،فإنّ هذا العدد يتضاعف ويزداد. ويكفي أن نذكر "الحدائق" و"الجذوع" و"الجنان" و"الأغصان" و"الأوراق" و"الفاكهة" لنؤكّد ما ذهبنا إليه . أمّا القسم المتعلّق بالزّهور فقد وردت الكلمات الدّالة عليها بصفة متواترة . فالقارئ يجد "الزّهرة" و"الزّهور" بألوانها المختلفة و"الورود" بأنواعها : "الأقاحي" و"الشقائق" و"البراعم".بل إنّ الدّارس يجد في "السّفينة" لمى وهي تتغنّى بزهرة "الرودندون" . والملحوظ هو أنّ هذا المعجم قد بلغ حدّ الرّمز. فالزهرة قد تعني الزهرة على حقيقتها وقد تعني رمزا لمداليل أخرى،إذ تصبح تصويرا لحلم يراود البطل ، فإذا هي الحبيبة الّتي تحنّ إليها النّفس (1) . بل إنّ "الوردة" في رواية "الغرف الأخرى" تمسي الحقيقة الوحيدة (2) الجامعة بين الشئ ونقيضه ، بين الحقيقة والخيال ، بين الحلم والواقع . لقد ورد هذا المصطلح مركّزا على عنصري الماء والنّار ويدعّم بعنصري الشجر والزّهر . ولم يهمل جبرا الحديث عن عالم الحيوان والأسماك والطّيور،فوردت في أعماله الرّوائيّة كلمات دالّة على الكون. ويكفي أن نحيل القارئ إلى الفصل المتعلّق بالشخصيّات لكي يعرف مدى اهتمام جبرا بهذا العالم . فالحيوان عنده كائن فاعل ، كائن محيط بالإنسان ينفعل بأفعاله،ويتفاعل مع أحداثه،بل يفعل فيها فعله أحيانا . ولا عجب في ذلك فجبرا يصوّر الواقع الإنسانيّ المحيط به .

إنّ مصطلح الطبيعة،وقد وسعنا مفهومه ليشمل مصطلحات الكون أيضا،هو من المصطلحات ذات الحضور المكثّف في روايات جبرا. وهذا مؤشّر على رومنسيّة الكاتب ، فهو يتحدّث أساسا عن نفسه ، وكأنّه يؤرّخ لنا سيرة ذاتيّة وقد وجد في هذا المعجم منبعا لا ينضب ، ساعده على تصوير دواخل النّفس ومنازعها .فالكاتب استغلّ

---

(1) جبرا :"صراخ ".ص 86 .

(2) جبرا :"الغرف الأخرى ".ص 161 .

الطبيعة والكون المحيط بطريقه دكيّة لتصوير ما يعتمل في الذّات وما يدور في الذهن وما تفرزه الآحاسيس من المشاعر والعواطف المتّاصة العاصفة بالكائن البشريّ. إنّ هذا المعجم لا ينفصل عن الإطار الجغرافي الذي يودّ الكاتب رسمه وهـو إطار القريه والرّيف من ناحية ، وإطار المدينه من ناحية ثانية . وهو إطار عاشه الكاتب طفلا في المرحلة الأولى وشابّا كهلا في المرحلة الثانيّة ، وقد عاشه في القدس مركز الدّنيا كما يريد أن يوضّح .

4- المصطلح الثقافي والفكري :

ورد هذا المصطلح بكثرة ، إذ وجدنا في رواية "صراخ " وحدها ما يفوق ثلاث مائه كلمة داله على معاني الثقافة والفكر ، دون اعتبار للأفعال الّتي تتردّد بصورة متواترة والدّالة على عمليات التخمين والتفكير والتأمل والتروّي والتدقيق .

أ - المصطلح الفكري : هو المصطلح الدّال على إعمال الرأي والتأمل . فنجد الكلمات التالية : " الفكر . النظريّه - النقاش - الحوار". ونلاحظ أنّ هذا المصطلح يتكاثر خاصّة عند التقاء المثقفين . فيدور حوار فكريّ بينهم ومناقشات فلسفيّه . ففي رواية " صراخ " يجتمع الرّاوي بأصدقاء له في مقهى ويبدأ نقاش حادّ بينهم يتواصل طيله صفحات (1) وضمن هذا الحوار وأثناء السّرد ترد الكلمات ذات المنحى الفكـريّ .

أمّا في روايه " السّفينه " فإنّ هذا المصطلح له حضور كبير ، بل إنّه يتكاثر ويزداد كلّما كان الموقف الحواريّ بين الابطال . فكما بيّنا في الفصل السّابق،فإنّ أبطال جبرا هم مثقّفون ، لذلك فإنّ حوارهم ينطلق أساسا بهذا المصطلح . ويكفي أن نذكر هنا نقاشهم حول آراء شيعالوف ونظريته إلى الكون والحياه ومفهومه للإيمان لكي نبرهن على أهمّيّة هذا المصطلح فطيله صفحات (2) نذكر كلمات : "البحث" و"الآراء" و"النّقاش" و"الاصراخ" و"الحلّ". و"القراءه" و"العلم" و"النّظام" و"التعطّش" و"العقل" ...في حين جاءت روايه "البحث" لتؤكّد على هذا العنصر، فالرّوايه كلّها بحث يقوم به الدّكتور جواد حسني من أجل إعادة سيره وليد وفق منهجيّه منطقيّه .

---

(1) جبرا:"صراخ" ، ص ص 21-52.
(2) جبرا:"السّفينة"،ص ص 120-132 .

ومن ثمّ فإنّ المصطلح الفكريّ قد وجد بعده . فما من صفحة إلاّ ورد ما يدلّ على هذا الاصطلاح أو كلمة ترمي إليه وتحيل عليه . ويكفي أن نتذكّر الفصول التّالية لنبرر أهميّة هذا المصطلح حيث يرد في العنوان ذاته : فالدكتور جواد "يتسلّم تركة صعبة ليبدأ البحث مستدلاّ بشيء من منطور كاظم اسماعيل وابراهيم الحاج نوفل" : "ويعود في الأخير لِيَعِدِ المريد "وكذلك "الدّكتور طارق رؤوف يتأمّل في برج الجدي" - أمّـــا "وصال فتكتشف أوراقها "(1) . أمّا في روايته " الغرف الأخرى " فإنّ مصطلح التفكير وجد المناخ الملائم ، فنحن أمام عمل روائيّ ذهنيّ يمزج بين الواقع والخيال . وكلّما وجد البطل نفسه وسط جموع تحثّه على إلقاء محاضرة أو إبداء رأي إلاّ ظهر هذا المصطلح وتكاثر ، بل إنّ الغرف أوجدت أبطالا هدفهم الأساسيّ الحديث المتواتر الّذي يدلّ على التفكير والتخمين والبحث . ولعلّ أروع مثال لذلك تلك الفقرات الّتي تفوّه بها عرام أبو الهور (2). بل إنّ هذا البطل أثار قضيّة المصادر ومشاكل التوثيق وطرق الابتكار فيها والإبداع منها. وهو في ذلك يوضّح حدود العقل البشريّ وآفاق علومه .

إنّ المصطلح الفكري من المصطلحات الّتي عبرت عن المنحى الّذي له حضور كبير لدى الكاتب . فهو بلا شكّ ميّال إلى الفكر يستسيغه ويرتاح إليه . إنّ جبرا كاتب نافذ إلى جانب كتابته للرّواية والقصّة والشعر .

ب - المصطلح الثقافيّ : يركّز هذا المصطلح على مفهوم الكتابة والإبداع بفروعه المتعدّدة وأجناسه المختلفة وفنونه المتباينة . وقد تردّدت كلمات هذا الحقل في جلّ روايات جبرا ، ولا غرابة في ذلك ، فرواية جبرا تعتمد النّار والجوهر كما بيّنا في بداية بحثنا ، فالرّواية عنده هي رواية للرّواية ، ومن ثمّ فإنّ مفهوم الإبداع عموما ومعنى الكتابة خصوصا ينفرد بحضوره المكثّف . ففي رواية " صراخ " نجد كلمات : مكتبة ومذكّرات ووثائق وأوراق وسيما وطالعة ومعارض ومتاحف ، بل إنّ البطل نفسه هو روائي يمتهن الكتابة بأنواعها من صحافة وتأريخ وقصّة وهو عين ما نجد واجدونه في رواية "السّفينة" حيث يتراءى لنا الدكتور فالح كاتب مذكّرات ، وودبع

(1) جبرا :"البحث"، ص ص : [9-38] - [39-86] - [361-379] - [135-174] - [251-294].

(2) جبرا :"الغرف الأخرى"، ص ص 65-69 .

ساعر رسّام بل إنّ محمود الرّاشد الرجل المولع بالسّياسة ، له نظم يدّل على ميله إلى الكتابة وفنّ القول ، كما أنّ يوسف حدّاد يعيش للشعر وبه . في حين جاءت رواية "البحث" مضمّخة بالمصطلحات الدّالة على الثقافة ، وهي في ذلك تشابه رواية "العرف الآخرى" . فأبطال الرّوايتين متقّفون . والطابع الثّقافيّ عندهم مرتبط بمفهوم الكتابة . فـ"البحث" ذاته هو كتاب حول سيرة وليد . أمّا "العرف الآخرى" فهي قصّة بطل إشكالي انغمس فجأة في كتابة روايته الجديدة ، وهو ، في طريقه إلى مأدبة أو حفل مقام على شرفه . ولا غرو في ذلك ، فجلّ أبطال جبرا متقّفون ، يتحدّثون ثقافة ويخطّطون ثقافة ويعيشون لحظة الإبداع الثّقافيّ .

وإن واكب هذا المصطلح أنواع الفنون وأجناس الكتابة ، فهو لم يهمل جانبا نعدّه هامّا في تحديد المؤثّرات التي عرفها الكاتب واستقى منها ثقافته ومن ورائه ثقافة أبطاله ، ونقصد ذكر بعض الأعلام من رجال الثقافة عموما، والثقافة العربيّة خصوصا . ففي رواية "صراخ " نجد ذكرا لـ " : دانتي وبطله فرجيل (1) ورابليه (2). ويضاف إليهم صلاح الدين الأيوبي القائد العربيّ (3) . ونوبابرت الامبراطور الفرنسي (4) ومحمد علي باشا (5) . أمّا في رواية "السّفينة" فقد أورد بعض الشعراء العرب القدامى والمحدثين نذكر منهم : أمرئ القيس (6)

---

(1) دانتي : Dante Alighieri (1265-1321) من أعظم شعراء ايطاليا ، أشهر ملحمته الشعريّة " الكوميديا الإلاهيّة " . وفيها صوّر طبقات الجحيم والمطهر والفردوس في سفرة وهميّة كان دليله فيها فرجيل وبياتريس .

(2) رابليه : François Rabelais كاتب فرنسي (1494- 1553) اشتهر بكتبه الساخرة : Pantagruelو Gargantua .

(3) صلاح الدين الأيوبي : قائد عربيّ حكم مصر من (1174-1193) حرّر بيت المقدس من الحملات الصليبيّة .

(4) نابوليون الاول : (1769 - 1821) من اسرة بونابرت امبراطور فرنسا (1804-1815) اشتهر بحملته على ايطاليا (1794-1796) وقاد حملة على مصر (1798-1799) جلب مطبعة بولاق إلى مصر .

(5) محمد علي باشا : (1769-1849) مؤسّس السلالة الخديوية في مصر. ولي مصر 1805 . قضى على المماليك سنة 1811 في مذبحة القلعة . حمل على الجزيرة العربية (1811-1819) فتح السودان 1821 .

(6) امرئ القيس : (500م-545م) م أشهر الشعراء العرب الجاهليين ولد بنجد وهو ابن حجر الكندي ملك بني أسد.قتل أبوه فأراد الثأر له لكنّه لم يتمكّن . ومات بعد مرض .

وعبيد بن الابرص (1) والمتنبي (2) ، والشعراء الصعاليك وأحمد شوقي (3) ، ومن المفكرين العرب نذكر ابن رشد (4) . أمّا من الغربيين فقد ذكر شعراء وأدباء وفلاسفة وموسيقيين ورسّامين نذكر منهم على سبيل المثال : لوركا (5)، يوهان باخ (6) ودوبري براامز(7) وبوتشلي (8) وبرغسون (9) . ودوستويفسكي (10) وروســـو (11)

---

(1) عبيد بن الأبرص : (توفي حوالي 600م) شاعر من حكماء الجاهليّة ودهاتها . أحد أصحاب " المجمهرات " قتل في يوم بؤس النعمان بن منذر .

(2) المتنبيّ (أبو الطيّب) (915-965) من كبار الشعراء العرب ، امتدح سيف الدولة وكافور . أفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة ووصف المعارك.

(3) أحمد شوقي : (1868-1932م) ولد في القاهرة . له " الشوقيات " . من أبرز الشعراء العرب في عصر النهضة .

(4)ابن رشد : (أبو الوليد محمّد) [1126-1198] ولد في قرطبة فيلسوف عربيّ له بعد عالمي ، حاول التوفيق بين الفلسفة والشريعة سماه فلاسفة العرب بـ" الشارح " لأنه شرح فلسفة أرسطو .

(5) لوركا (فريديريك غرسيا)(1899-1936) من الشعراء الاسبانيين العالميين . له مسرحيات تتميّز بعمق خيالها الجذاب . [يارما 1935] [منزل برناردا البا 1936] قتل سنة 1936 .

(6) يوهان باخ : (1685-1750) موسيقي ألماني ، أبدع في " آلام القديس ماتيــوس - (1729) و " آلام القديس جان (1713) .

(7) دوبري برامز (جوهان) [1833- 1897] موسيقي ألماني . مزج في إبداعه الموسيقي بين القديم والحديث له حوالي 50 قطعه للبيانو وغيرها من المعزوفات .

(8) بوتشلي : (ساندرو) رسّام ايطالي (1445-1510) .

(9) برغسون (1859- 1941) فيلسوف فرنسي له عديد المؤلفات أهمّها بحث في المعطيات المباشرة للوعي 1889 - الضحك 1900 - التطوّر الخلاّق 1907 - متحصّل على جائزة نوبل 1927 .

(10) دوستويفسكي (فيودور) (1821- 1881) روائي روسي . له "الابله"و"الإخوة كراموزوف" و"البعث" و"الجريمة والعقاب ".كان له تأثير كبير في الحركة الفكرية الروسيّة العصريّة.

(11) روسو (جان جاك) : (1712-1778) كاتب فرنسي وفيلسوف اجتماعي دعا الى الرجوع الى الطبيعة . له "العقد الاجتماعي" و "أميل" و "الاعترافات" . أثّر في المدرسة الرومنطقيّة .

وسيسرون (1) وسكسبر (2) وكامو (3) وسرسدلو (4) وبلزاك (5). كما أنّه عرض علينا أسماء لشخوص روايات أو أعمال قصصية أو مسرحيّة مشهورة ذات بعد عالميّ مثل : سولوب (6) وبولسسس (7) وبوربا (8) وفاوست (9) وبرونـــــس(10) ودون كسوت وبانرا (11) و بيابربس(12) . وعلى العكس من هذه الرّواية الّتي جاءت مصحّحة بأسماء الأدباء والفنّانين العالميين الّتي تدلّ على موسوعيّة الأبطال ومن ورائهم الأديب جبرا ، فإنّ رواية " الغرف الأخرى " جاءت مشتملة على عدد قليل من أسماء المفكرين الأدباء الّذين ساهموا في حضارة الإنسان فمي هذه الرّواية لا نعثر إلاّ على أسماء المتنبيّ الـــذي مـجـدّه الـنـمـحـيـد كـلّـه وسـوـيـفـــت (13)

---

(1) سيسرون : (106 ق م - 43) سياسي خطابي لاتيني - لعب دورا سياسيا كبيرا إلاّ أنه قتل في الآخر - له مراسلات عديدة .

(2) سكسبر (1564-1616) شاعر ومسرحي انكليزي ، كتب الكوميديا والدّراما التاريخيه والمأساه . وفيها مزج بين الضحك والبكاء بكلّ بلاغته ، عرف انتاجه ثلاث مراحل : 1590-1601 وهي مرحلة الشباب وفيها اهتم بالدراما التاريخيه ، له فيها 18 عنوانا لعلّ من أهمّها " هنري الرابع " ، " ريتشارد الثالث " . - المرحلة الثانية (1601-1608) وهي مرحلة الحزن بعد الحكم الاليزابيثـــي " هاملت " - " مكبث " - " الملك لير" الخ. - المرحلة الثالثة (1608-1611) . وهي مرحلة الانعتاق والإنعال في الخيال.فإذا بالعمل التراجيدي مصمّم بتدخّل الخوارق العجائبي وما فوق الطبيعي: - "العاصفة" "هنري الثامن" . وقد ترجم له جبرا أغلب أعماله بل إنّه أصبح متخصّصا فيـــه .

(3) كامو (البار) [1913-1960] أديب فرنسي . مبّز بقلق العصر وحسّه المتولّدة من صدمات الحرب . عبّر عن عبثيّة الحياة .له : "أسطورة سيزيف" - "الغريب" - "الطاعون" - "السقوط" - ومسرحيات :"كاليغولا" - "العادلون" - حصل سنة 1957 على جائزة نوبل .

(4) بيراندللو (لويجي) [1867- 1936] - أديب ايطالي . له روايات وقصص ومسرحيات اجتماعيّة واقعيّة . من أهم مؤلفاته مسرحيّة "ستة أشخاص يبحثون عن مؤلّف" . تحصّل على جائزة نوبل 1934 .

(5) بلزاك (هونور راي دي) [1799-1850] من أشهر الكتاب الفرنسيين كتب القصة وفق منهج واقعيّ أخّاذ . وقد جمعها في "الكوميديا الانسانيه" .

(6) -(12) أسماء شخوص روائيه ذات بعد عالمي . هي مثل الحسرة الثاقبة الإنسانيّة.

(13) سويفت (جوناثان) [1667-1745] كاتب ساخر قصّاص ، عرف بـ"رحلات جلفر" .

وبروتون (1) . أمّا روايـــــــه "البحث" فقد جاءت بزتّه كلّ الثراء ممّا يدلّ على تعمّق الكاتب في معرفة الرّصيد الثقافي العالميّ . فقد أورد ما لا يقلّ عن ثمانين اسما علما سواء من شخصيات أدبيّة ثقافيّة عربيّة أو عالميّة مثل المتنبي والحلاج (2) وفولتير (3) واليوت (4) ولافونتين (5) ويونغ (6) أو بعض المذاهب الأدبيّة والمدارس الفنيّة التي طبعت الحضارة الإنسانيّة .

إنّ المصطلح الفكريّ والثقافي برز في أعمال جبرا الرّوائيّة، وهذا ما يدعم مقولة البعض من أنّ كتابات جبرا القصصيّة هي تتعلّق أساسا بالمثقفين . ولا شكّ أنّ تخصيص صفحات في كلّ رواية لحديث الأبطال حول الثقافة والفنّ ، يبرر هموم المثقف العربيّ وخاصّة المثقف العائد من الغرب بعد أن تشبّع بالحضارة الحديثة وانبهر بها ، العائد إلى الوطن لكي يعيش واقعا مرريا مخالفا لما كان يطمح إليه . إنّ جبرا في أعماله الرّوائيّة يتحدّث بلسان المثقف الذي يعيش واقعا متردّيا ، فيسعى إلى تجاوزه وهو يعبّر عن ذلك بأسلوب يرتمي عباراته إلى المعجم الفكري والثقافي الحديث حداثة العصر ، والذي بدأ يصارع ويصطرع في عالم عربيّ أحسّ أهله بالهوّة الفاصلة بين عصرهم الحاضر وواقع فكرهم المتردّي. فكان لا بدّ من المجابهة والتماس الحلّ الذي يصل حدّ التّضاد من أجل تركيز فكر جديد ومصطلح حديث به تبرز ذات وتتم رؤية خاصة إلى الكون والعالم .

---

(1) بروتون (اندري) - [1896-1966] كاتب فرنسي ، درس الطبّ ومارس الشعر. له "حبل النقوى" "نادجا" ، عرف ببياناته للمذهب السريالي .

(2) الحلاّج (الحسين بن منصور أبو مغيث) (توفي 309 هـ - 922 م) فيلسوف صوفي عربي . اتهم بالزندقة عذّب ثم صلب .

(3) فولتير (1694-1778) كاتب فرنسي ساخر في نقده للمجتمع .له "صادق" (Zadig)" بحث في الاخلاق" "القاموس الفلسفي" ، كان معجبا بالكلام الكلاسيكي.

(4) اليوت (توماس ستيرن) - [1888-1965] شاعر ، ناقد مسرحي انكليزي . أثّر في مذاهب الأدب في هذا القرن ، وبخاصة في الشعر العربي بعرف "بأرض الخراب" (1922) - سيحصل على جائزة نوبل 1948 .

(5) لافونتين (جان دي) [1621-1695] شاعر فرنسي اشتهر بحكاياته وقصصه على لسان الحيوان. خصّص له جبرا مقالا نشره مؤخرا في مجلّة "الجبل" ربط فيه بين ابداعه القصصي والحكاية العربية "كليلة ودمنة" .

(6) يونغ (كارل غوستاف) [1875-1961] عالم نفساني سويسري . أحد مؤسّسي علم التحليل النفساني .

5 - المصطلح الاجتماعي والاقتصادي: برز هذا المصطلح بصفة خاصة في رواية جبرا الاولى فهي زاخرة بالكلمات ذات الابعاد الاجتماعيّة والاقتصاديّة . وقد فاق عدد هذه المفردات الخمسمائة كلمة . بل إنّ الكاتب تحدّث عن الدراسة الاجتماعيّة نفسها ، وقد جعل أحد أبطاله وهو الشاعر ناصر الحموي يقوم بدراسة عن " تطوّر الحياة الإجتماعيّة في المدينة أثناء القرن الأخير " (1) . وإنّ اهتمام الكاتب ، هو في الحقيقة ، يتعلّق بوضع العرب الفلسطينيين ، في العقد الخامس من هذا القرن. ولاحظ أنّ الحضارة العربية بدأت في التغيّر وأمست وحدتها الأساسيّة هي المدينة . فالمدينة أصبحت قطبا جديدا توضّحت معالمه وتشعّبت فروعه . ولا شكّ أنّ الاقتصاد هو الدّافع لهذا التغيّر . لذلك نجد في الرّواية الكلمات الدّالة على الإقتصاد وفيرة. ونذكر على سبيل المثال الكلمات التالية : "المال" و"الفلوس" و"الجنيه" و"فلس" و"ثروة" و"دنانير الذهب" و"الذهب" و"المجرن" و"المتجر" و"التحشيش" و"النقود" والسعل" و"العمل" و"الفقر" و"الغنى" و"الأثرياء" و"الفقراء" و"الربح "و"الربح الضئيل" .إنّ هذه الكلمات تتردد العديد من المرّات وهي توحي لنا بتغيّر المجتمع العربي من مجتمع رعوي قروي إلى مجتمع جديد أصبح يعيش عصر المدينة . وإذا المدينة هي الإطار الجديد للعيش . وقد توضّحت معالمها وبرزت بشوارعها وأحيائها وعماراتها وقصورها وقذارتها ، كما تجسّمت فيما تفرزه المدينة من تشعّب في الحياة العامّة . فإذا بنا نجد أناسا أغنياء غاية الغنى . فتختلف ملابسهم وتتنوّع ثيابهم . فهناك المسانن والبلورات ومآزر الذهب وهناك العطور وأساليب تصفيف الشعر وملابس الحرير الشفّاف . أمّا في الأحياء الفقيرة فلا نجد إلاّ الأسمال والخرق . ولا نعدم في المدينة آلبات حديثة أحدثها الغرب وتسرّبت إلى أسواق الشرق وهي الكهرباء والسيّارات والغراموفون والبيانو والرادبو والاسطوانات . وفي هذه المدينة أحدث المحاكم والبريد وذلك دليل على أنّ هذه المدينة قد أخذت بأساليب التحضّر وأصبحت تستعمل ما تفرزه التقدّم الآلي من اختراعات وثمرات العقل البشريّ كالتلفون والجرائد السيّارة . أمّا في الأحياء الفقيرة فنحن واجدون ضوء المصباح النفطي والمجاري ولعب الورق وأنابيب المياه والأزقّه والممـــــرات الضيّقة

---

(1) جبرا-"صراخ"، ص 64 .

والحنادق والطوابق السفلى وما يعانيه من الأمطار والأوساخ .

إنّ مدينة جبرا تقوم على ثنائيّة الفقر-الغنى / العسر-الرفاه ، هي مدينة البطالة والمآسي ومدينة المتعة والاستراحة . ويقابل هذه المدينة في مجملها القرية بسكونها وهدوئها النادرين .

ويقيم الكاتب بطرف خفيّ مقابلة بين المدينة الشرقيّة (القدس / بيت لحم) والبلاد الأروبية / العالم المتقدّم . وضمن هذه المقابلة يسلّط الكاتب الضوء على الوضع العربيّ من الخارج ومن الداخل في آن واحد .

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى ورود كلمة " اللاجئين " حيث قال المؤلّف : " كان علينا أن نقصد المدينة كاللاجئين ..." (1) . وإذا اعتبرنا أنّ هذه الرواية قد كتبها صاحبها سنة 1946 باللغة الانكليزية ، ثمّ ترجمها إلي اللغة العربية بعد سنوات وبالتحديد سنة 1953 (2) ، فإنّنا نعلم أهميّة هذه الكلمة خاصة أنّها قيلت قبل اغتصاب الصهاينة بفلسطين سنة 1948 . ولعلّها وليدة زمن الترجمة .

إن المصطلح الاجتماعي والاقتصادي له حضور مكثّف في هذا العمل الروائي وقد استقطبت المدينة الاهتمام حيث تكرّرت أكثر من ثلاثين مرّة كما أنّ القرية كان لها حضور متميّز حيث كرّرها الكاتب حوالي خمسة عشر مرّة . ومهما يكن من أمر فإنّ معجم المؤلف هو من المجال الاجتماعي الاقتصادي المعروف . لكن المهمّ هو تركيزه في هذا العمل بالذّات على المدينة باعتبارها العنصر الجديد الذي طرأ على المجتمع العربي وبدأ ينمو ويتطوّر ويمتدّ .

إلاّ أنّ هذا المصطلح يتناقص في الرّوايات الأخرى . فإنّ ورد هذا المصطلح في "السّفينة" لكي يوضّح التطوّر الحاصل في بنية المجتمع العربيّ من حيث هياكله وفئاته إذ تطرّق الكاتب إلى الحديث عن حالة الفقر التي يعيشها جموع النّاس ، فإنّه أيضا يتحدّث عن أعراض للأرستقراطيّة القديمة .أمّا في رواية "البحث" فإنّ هذا المصطلح جاء في بلمبحات خاطفة عند المقابلة بين وليد من ناحية وكاظم اسماعيل من ناحية ثانية أو عند الحوار والتّماس بين شخوص الرّواية وخاصّة بين وليد

(1) جبرا -"صراخ"- ص 37 .
(2) جبرا -"ينابيع الرؤيا"- ص 125 .

وعامر عبد الحميد وجواد حسني . فكأنّ هذا المصطلح بدأ يتناقص ويخفت ، لكي تأتي رواية "الغرف" ، فيمسي هذا المصطلح في شبه المفقود . ذلك أنّ المدينة العربية استقرت واتّحدت معالمها النهائيّة . ولعلّها أصبحت " تلك المتروبوليس الكبيرة التي -كما في الغرب - تقطّعت نهائيًا بين أهاليها أواصر القربى " (1) في حين ركّز الكاتب على ذات الإنسان عامّة والإنسان الفلسطيني خاصّة ، وقد فقد هويّته وانعدمت جذوره فأصبح موضوعه الكيان ذاته لا ما يحيط بالكيان من ظروف .

إنّ هذا المصطلح برز بصفة جليّة في رواية " صراخ " في حين جاء وروده في الرّوايات الأخرى متناقصا حدّ الانعدام في آخر أعماله .

6- <u>المصطلح النّفسي والجنسيّ</u> : هذا المصطلح هو الأكثر حضورا وقد رأينا الجمع بين المصطلحين النفسيّ والجنسيّ لأنّهما في الأخير يتكاملان . فإنّ كان المصطلح الجنسيّ مرتبطا بما يحمله الإنسان من شبق وعواطف وأحاسيس تملي عليه رؤية خاصّة للجنس المقابل وللكون ، فإنّ المصطلح النفسيّ يحدّد هذه الميول ويعتبر تأثيرها في حياة الإنسان من أجل إيجاد سبل لفهمها ودراستها ومعالجتها إن أمكن .

أ - <u>المصطلح الجنسيّ</u>: إنّ روّايات جبرا تعجّ بهذا المصطلح . فمعجم المؤلف في هذا المضمار يرىّ غاية الثّراء . ولا غرابة في ذلك ففي رواية "صراخ" ورد الحديث عن الجسم البشريّ وأعضائه ، بصورة متواترة . فأكثر من مئتي كلمة هي دالّة على هذه الأعضاء إلاّ أنّ تركيزها كان على "العين" و "الوجه" و"الشّفة" و"الجسد" . أمّا في رواية "السّفينة" ، فإنّ الجسد يمسي الكائن الحيّ الموجود في السّروالعلانية . وقد تحدّث كلّ الرّواة والأبطال عن ميولهم وعواطفهم وأحاسيسهم بل إنّ الغرباء سارّوا في هذا المجال ، رغم غربتهم وتباعدهم . ففي هذه الرّواية يمسي هذا المصطلح منفذا هامّا لفهمها ، بل لعلّه المنفذ الذي يسرّ فضح الدّواخل وإبراز العقد . ويكفي أن نورد فقرة يصف فيها الرّاوي الوجوه لكي ننطلق إلى حضور الجسد وبالتّالي حضورهذا المصطلح بقول الرّاوي ..."عمّا قليل سيخرجون من غرفاتهم الضيّقة

(1) جبرا -"النار والجوهر والفعل"- ص 361 .

خروج الحمامات من أوكارها . أو خروج المثرلن من جحورها . بعض الوجوه تذكرك بالطيور (وبعض الأيدي السمعنة المستدقة الانامل الصّدفتة الأظافر تذكرك بعصافير الكناري) بعضها يذكّرك بالقوارض بالجلد بالسناس وبعضها بالحصار . هناك وجوه كالمرسيط ووجوه كالبادنجان وأحيانا تبدو الوجوه نحدعه بصرتة ، كوجوه الملائكة ! أمّا وجه امبليا فكان وجها من وجوه الجحيم تذكّرني بالشرّ . في العينين الرزقاوين لمعة حادّة تؤكد ما في السّمين الكبيرتين من عدر صريح . إنّه وجه أقرب إلى استدارة وجه الطفل . ممّا يؤكد أنّه غير وجهها الحقيقيّ ، لأنّ في العينين والشّمس ، رغم ابتسامها المستمرّ ، صلابة وعنفا . فهي كأنّها تقول: إن تأتمني ، فعلى مسؤوليتك !" (1) . إنّ التركيز على الجسد عموما والوجه بصفة خاصّة هو خاصيّة ثابتة في أعمال جبرا الرّوائيّة . بل إنّ هذا الجسد يمسي في رواية "البحث" إنشادا يلتذّ بذكره الرّواة . فالجسد مرحلة من فرص الذات . ولمّا نلتقي والسعر يصبح الجسد إعلانا عن الفرح القادم ، لنعرف وصال رؤوف أحيرا قائلة : " خطاياك معي كثيره وليس أقلّها أنّك علمتني هذه الكلمة : " الجسد " وأنت أشدّ من عرفت في حياتي تعلّقا بأمور الروح ، بأمور الذهن بأمور لا تمتّ للدنيا بشئ . أوقعتني هكذا في خطيئتك . أن نلهب الجسد ثمّ نبحث عن الجمر في الرّوح . ولكنّ الجسد كثيرا ما يلتهب ولا يبقى للـــروح أو فيها إلاّ الرّماد . " (2) أمّا مريم الصفّار فتحصر أمرها في الجسد وعنفوانه تؤكّد : " ... كنت في العشرين ثمّ صرت في الثلاثين . وأخذت أرتعب لمقدم الاربعين . وأخيرا أصبحت امرأة حرّة ، مرّة أخـــرى - نعم - مسافرة طالبة ، أكتب أطروحة بارحتة - نعم - امرأة متحدّدة ؟ لست أعلم . سيجيء يوم يلتهب كثيران البراكين ، وألتهب معه كنيران البراكين ، ويعود جســـدي إلى ذلك العنفوان الهائج المائج المدمّر ثمّ يعـــاودني السنمنه وأصرخ من الالم والارق ولا أتعلّم شيئا وأبدو أنّني مريم تلك الأولى ..." (3) .إنّ روايه "البحث" تركّز على تمجيد الجسد ، فهو بار بلظي ، يملك في ذاته تلك الطاقه النارية التي ستتجدّد على

(1) جبرا،"السّفينة"، ص 11 .

(2) جبرا،"البحث"، ص 272 .

(3) م.ن. ص 208 .

المستوى النفسيّ وهي طاقة الحبّ الّذي يدفع الجسم إلى الفوران والجســـد إلى الانعتاق (1) . وهو ما ركّزته رواية " الغرف الأخرى ". فالبطل يعترف بالجسد ويعرف به . فكلّما التقى الرّاوي بالمرأة إلاّ انغمس معها في التجربة الحسّيّة الأولى . فإذا الجسد حضور مكثّف . ومنذ البداية تلوح لنا هذا التعلّق بالجسد . يقول الرّاوي : " وكما اندهشت لرؤية العصافير تنطلق أسرابا من الأشجار عند سماعها أصوات العيّارات النّاريّة ، اندهشت لهذه الفتاة حين أدارت إليّ ظهرها ، ورفعت أطراف تنّورتها عاليا حتّى انكشف ردفاها عاريين ، وجعلت تهزّهما هزّا فاحشا أمام عينيّ . وفي تلك اللحظة انحنى بعض الّذين قربها إلى باب الحوض ، ورفعوه وسدّوه بالرتاج والفتاة مازالت تستعرض أمامي ردفيها المكوّرين الأبيضين ثمّ انزلت تنّورتها واستدارت نحوي وقالت وهي تنحني وتتكئ ، على الباب المنخفـــض : " لم يبق أحد لم يركب معنا هنّا "(2) . إنّ الجسد يؤكّد حضوره في هذه الرّواية . فالفتاة تبيح جسدها بل إنّها تفضح وجهها أيضا : " أنعمت [كذا] النظر فيما بينهم ولكنّني لم أستطع أن أتبيّن وجها واحدا أعرفــه . في الواقع لا أظنّني رأيت وجوها بالمعنى المألوف - بل عشرات من الأقنعة المتشابهـة ، المبهمـة . فيما عدا وجه الفتاة التـي تفضّلت عليّ بتحيتهـا ودعوتهـا . فقد كان وجهـا شـابّا لا يخلـو من حسن ، محاطا بشعـر فاحـم بلـغ الكتفين ، وقـد تشعّثت خصلاتـه وتطايرت حول الجبين والخديـن : وجها لا أعرفـه ، ولكنّي أستبينــه بوضـوح" (3) . إنّ الوجه هـو ، في الحقيقة ، الجانب المائـل للمعرفة وبــه يتماثـل النّـاس ويتعارفـون . إلاّ أنّ هذا الوجـه رغـم إحساس البطـل باستبانتـه يبقـى الوسيلـة الأساسيـة للإيقـاع بــه . فالبطـل سيلتقـي بهـذه النساء عديـد المرّات ، لكنّـه لا يعرفهـا إلاّ بعـد الوقـوع فـي أحابيلهـا ، وهـي بذلـك تمثّل المرأة - "حواء" فـي خطيئتهـا الأولـى المتكـرّرة .

---

(1) جبرا-"البحث"-ص 192 . يقول وليد :"... أدركت أنّني قد" سقطت أخيرا في عالم الجسد ، عالم الحسّ . عالم الرمز..." .
(2) جبرا-"الغرف الأخرى"-ص 8 .
(3) م.ن. ص 9 .

إنّ الكلمات الدّالة على الجسم وردت في الحالات الأعمّ متعلّقة بالجسد وهي مع كلمات أخرى دالّة على العلاقة الجسديّة توضّح التّوظيف الأساسي للجسد . ففي روايات جبرا يرتبط الجسد بالفعل الجنسيّ والحبّ ، بعيدا كلّيّا عن كلّ اعتبارات أخرى اجتماعيّة واقتصاديّة وثقافيّة فللجسد حقّ . وهذا الحق هو هذه الطاقة التي تنسج على العالم فتتفاعل معه وتنفعل به . وكلّ روايات جبرا تجمع بين التغنّي بالجسد والإنشاد للحبّ . لذلك تكثر القبل والمداعبة والأنوثة والحيوانيّة والمضاجعة ، وإن بدت هذه الكلمات متوهّجة حالمة في رواية " صراخ " فإنّ " السّفينة " و" البحث" و " الغرف الأخرى " أغرقت في وصف المشاعر الأخّاذة . فكلّ الشخوص محبّون ، تشدّهم جسور وعمادهم قبل وحبّ وهيام . فـ"لمى" تجد لذّة وتنفعل كلّ الانفعال ، فتروح . إلاّ أنّها تعاشر وتلاحق "عصام" وكذلك تفعل "سها" إذ تشتهي "وديع" . أمّا وليد مسعود فهو من مواليد برج الجدي وهو معروف بجموحه القوي بالجنس وهو حنون صادق ، يفعل صاحبه ولا يقول إنّه يعيش لحظته حبّا ، دون صخب . مريم الصّفار تنتمي إلى برج العذراء إلاّ أنّها تلتهب شوقا للحظة الانتشاء القصوى. أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الجنس يمسي فعلا إراديا يتناول إليه الإنسان ، وقد وجد الظروف الملائمة . فكأنّ "الغرف الأخرى" هي ولوج في المحظور المستباح أو سلطة الحرام المباح . يقول الرّاوي : "لفّت ذراعها حول عنقي مرّة أخرى ، وأطبقت شفتيها على فمي بنهم كنت أنا أولى به ، وقد استغربت ذلك منها ، لأنّ عهدي بسعاد أنّها تتظاهر دائما بافتقار المبادرة في الغزل ، والتمنّع إزاء مبادرتي ، ولو بعض الوقت للاستزادة من حرارتي. ولمّا استقرّت كفّي على خصرها انتبهت إلى أنّ فستانها من الخصر نزولا حتّى نهايته فيه صفّ من الأزرار السوداء الكبيرة فرحت أفكّها واحدا واحدا وهي تتضاحك حول وجهي وتقول : " لا . لا " . إلى أن فككتها جميعا وانحسر أحد جانبي الفستان الضافي ساقطا إلى الأرض . لتكشف عن فخذيها البديعين ، وجعلت أتحسّسهما ، فتتلوّى باشتهاء

لذيذين ، أنعشني ملمسهما ، كأنني جرعت مسكرا أخرى فعله فيّ على الفور . ثمّ دسست يدي بينهما ورحت بها على اللحم المكتنز الأملس إلى الأعلى ، وهي بدلال تضمّ ولا تضمّ فخذيها وتهمس " لا ، لا أرجوك " ثمّ باعدت بينهما قليلا لكي ترتفع يدي إلى أسفل بطنها .

في تلك اللحظة اللذيذة اللعينة ، أطبقت فخذيها بقوّة على أصابعي..."(1) .

إنّ المعجم الجنسيّ له حضور مكثف ، بل هو شديد الكثافة ،فلا تخلو صفحة من الإشارة إليه أو الرّمز له . ولا غرو في ذلك ، فهذا الأديب يسعى إلى تصوير"إنسانيّة" الإنسان فهو يبحث عن تلك المناطق المظلمة لكي ينيرها ويوضّح رواسبها .

وكما بيّنا آنفا عند تحليل الشخوص فإنّ جبرا خلق شخوصا متقمّصين ناطقين لكي يبلغوا رسالة الإنسان بما يتميّز به كإنسان دون مواربه ولا تمويه ولا تصنّع .

ب :المصطلح النفسيّ: هو المصطلح الذي به يمكن ولوج عالم جبرا الرّوائي فهو حاضر بكثافة عبر الصفحات . بل إنّ عناوين الرّوايات ذاتها تحمل طاقة إيحائية تحيل مباشرة إلى هذا المصطلح فـ " صراخ " عنوان الرّواية الاولى يتجلّى للدارس حاملا لشحنة نفسيّة واضحة . فالرّواية رواية صراخ وصياح واستنجاد وثورة ، بل هي رواية التعثّر والتطوّر والانتقال من حال إلى حال ومن وضعيّة إلى أخرى .

فـــــــالرّواية رحلة في ليلة من ليالي الرّاوي الذي يستفيق على حقيقته ، فيعي واقعه ويتمسّك بذاته . فيرمي بـ "الظاهر و "القشور" جانبا ويحترق اللبّ والباطن .

إنّ رواية " صراخ " لا تخلو في كلّ صفحاتها من أفعال دالّة على الصوّت المنفعل : فأفعال "صرخ" و "نادى" و "صراخ" و "دعا" هي أفعال مباشرة عبر السّطور لا تخلو منها صفحة . أمّا رواية "السّفينة" فهي ، وإن لم تشر عبر عنوانها معاني الصّياح والاستغاثة ، فإنّها ترمز مباشرة إلى الرّحيل أي الخروج من مكان إلى آخر ، من وضعيّة إلى أخرى . فالابطال راحلون ، هاربون بالأساس . وما هربهم أو سعيهم إلى الهروب ، إلاّ لأسباب ذاتيّة نفسيّة محدّدة .

---

(1) جبرا " الغرف الأخرى " ص ص 56-57 .

وفي رواية "البحث" يتجلّى المصطلح النّفسيّ بجلاء ووضوح كبيرين ، إذ العنوان ذاته حامل لطاقة نفسيّة ممثّلة في كلمة "البحث". والبحث استكشاف للذات وتحديد لمسار الحياة . بل إنّ هذا البحث يقوم به مؤرّخ هو الدكتور جواد حسني ويعاضده فيه رواة آخرون منهم المريض نفسيّا كـ"مريم الصفّار" أو "ريمة وليد" وأيضا ابراهيم الحاج نوفل ، ومنهم الطبيب النّفسيّ والدّارس الاجتماعيّ كالدكتور طارق رؤوف وكاظم اسماعيل وعامر عبد الحميد . إنّ هذه الرّواية مفعمة بهذا المصطلح مضمّخة به . ويرد هذا المصطلح في رواية "الغرف الأخرى" في العنـــــوان ذاته . فـ "الغرف الأخرى" ليست إلاّ تلك المناطق المحرّمة التي إذا ولجها أحدنا اكتشف ذاته وبدأ أمام الآخرين على حقيقته .فـ "الغرف الأخرى" عالم نفسيّ داخله فاقد لذاته ، منبسط أمام الآخرين لدراسته واستكناه دواخله ومكوّناته . إنّها الغرف المظلمة ذات المرايا ، يلجها البطل فيفقد هويّته ويعرفه الآخرون وفق ما يشتهون له أن يكون .بل إنّ بطل الغرف يدمج في عملية تمويهيّة هي تنحو منحى التجربة العلمية . إلاّ أنّ الهدف منها هو إبراز غرابة الفرد في هذا المجتمع الإنساني القاهر للمرء ، القاتل للذات المتوقّدة . وفي كلّ هذه الرّوايات وردت عبارات تدلّ على هذا المصطلح . فلا تخلو رواية من معاني "العشق" و "الهيام" و "الشوق" و "الكلف" و "التعلّق" و "الغرام" و" الإيثار" و"الرّقّة " و"اللطف" و"اللذة" و"النشوة" و"الرأفة" و"العاطفة الجيّاشة". ولا تخلو أيضا من معاني "الضياع" و"المتاهات" و"التخبّط" و"الصراع" و"الخسارة" و"الضراعة" و"السّحار" و"الغضب" و"العنف" و"الكره" و"الحسد" و"الاختناق" و"الأوهام" و"الخصام" و"التعصاء" و"الحنق" و"الغيظ" و"الشراسة" و"العجرفة" و"الاضطراب" و"التوتّر" و"القلق" و"الدوران" و"العار" و"الكبرياء" و"الجرأة" و"الخماقة" و"الحرج والرعب" و "الخطر" و"الريبة" و"الخيبة" و"الخوف" و"الرحمة" و"الخطيئة" و"الهلع" و"الاستسلام" و"الهزيمة" و"الهروب" و"الرفض" و"الجنون" و"اليأس" و"الشقاء" و"السجن" و"السأم" و"الضجر" و"القلق" و"العزلة" و"الانعزال" و"البرم" و"المرض".وكلّ هذه الكلمات تعود بالأساس إلى صنفين : فالمجموعة الأولى وهي المتعلّقة بالعشق والهيام وهي تحمل معاني العلو والسمو ويمكن أن نطلق عليها قطب النّـــــار

وهي مرتبطة بالعالم السّماوي،في حين أنّ الصنف الثاني(وهي الكلمات الدّالة على قطب التّراب وهو مرتبط بمعاني الطين والسقوط المنتمي إلى العالم الارضي . فكأنّ الكاتب يتأرجح في رؤيته بين العالمين : عالم أرضي وعالم سماوي . ويؤكّد هذا التأرجح صنف ثالث من المصطلحات يجنح إلى إيجاد تعادلية تطلب فلا تدرك ، لذلك نجد كلمات دالّة على "التّوازن" و"التعادل" و"الإنسجام" و"الوئام" مثل : "الاطمئنــان" و"الرّاحة" و "السروح والابتسام الظافر" و"التطهّر" و"الانقاذ للنّفس" و "الخلاص" لكي نصل إلى الحرّية والميلاد الجديد . وكلّ أعمال جبرا الرّوائيّة والقصصيّة تتفق وهذا المسعى . إنّ المصطلح النفسيّ متواتر الحضور كثيف العدد . ففي الرّواية الاولى أحصينا ما يزيد عن ألف ومائة كلمة ضمن المصطلح الحسي والنّفسي . ولذلك فهو يمثّل مفتاحا هامّا لولوج هذه الأعمال . إنّ هذه الرّوايات نفسيّة بالأساس واجتماعيّة في مرحلة ثانيّة . وقد استمى المؤلّف هذه المصطلحات من الكلمات ذات المدلول الرومنسيّ . بل إنّ هذه الكلمة وردت في روايته الأولى صراحة إذ جاءت على لسان بطله يقول "أما أن أتزوّجها فمسألة أخرى ، وأنّي لي في رومانسيتي أن أتحمّل رواجا لم يبن على حبّ ؟ لن يكون معنى رواجي منها إلاّ أنّي طمعت في مالها" (1).إنّ هذه المصطلحات جاءت في أغلبها مرتبطة بوضعيّة الانسان في هذا الكون . وقد وجد الكاتب في المذهب الرومانسي ما اتّفق ورؤيته . ولا عجب في ذلك ففي منتصف هذا القرن إبّان بداية ممارسته للكتابة كانت الرومانسيّة في الادب العربيّ قد أصبحت هي المدرسة التي استدّ عودها وقوّي مفعولها واحتدّ تأثيرها .

إنّ اللغة في أعمال جبرا الروائية غنية بالمصطلحات المدرجة ضمن قامـوس "المدينة" . ولا غرو في ذلك فالمدينة أمست مركز الاهتمام في والوطن العربي، وقد سعى الكاتب إلى التعبير عن الهموم التي تعيشها الابطال/وهم في الغالب الاعمّ مثقّفون يعيشون حالة وحدة بمثار بقلق العصر ويتنبّأ بالصّراع الحادّ والمأساة القادمة . ففي رواية "صراخ" يعيش أمين حالة حبّ فاشل ، فعبّر عن نفسيّته تلك متحدّثا عن كلّ شئ مما فيها يراه كانت ممنوعة أو هي شبه ممنوعة ، وهي تلك المناطق

(1) جبرا."صراخ".ص 75 .

المظلمة التي كان المرء يختار السكوت عنها والصّمت إزاءها ، ويقصد حديثه عن لواعج النفس وميولها والجنس وعالمه الوردي ، ورغم تعبيره ذاك المتّسم بالجرأة والجسارة ، فإنّه لم يكن إباحيّا بصورة مفضوحة . وإنّما عبّر عن واقع يعيشه البطل محاولا مجاراة الواقع نفسيّا واجتماعيّا . وقد ساعد المؤلف على ذلك أنّ بطل .. تحدّث بضمير المتكلّم،فكأنّه يقصّ القصّة لنفسه أوّلا وآخرا . فجعله يتضح تدريجيّا ويفضح الآخرين . وإذا بتلك الليلة ذات الإرهاصات المتعدّدة ، توضّح ما خفي وتبرر ما كتم وتفضح ما ستر . ويكون الصراخ عنوان الخلاص كأنّه الميلاد الجديد .

أمّا في رواية "السّفينة" ، فإنّ الأبطال يعايشون حالة إرهاص متواصل ، فكلّهم محبّون ، وكلّهم هاربون ويجدون في السّفينة مستقرّا من همومهم إلى حين،إلّا أنّ "الهيركيوليز" لم تكن إلّا المكان الفاضح ، فالهارب واقع والملاحق مفتضح . ومن ثمّ تتعرّى الخفايا وتنكشف الزّوايا المظلمة . أمّا في رواية "البحث" فإنّ الأبطال ساعون إلى إعادة تركيب السيرة الخاصة بوليد . فإذا هم يتحوّلون إلى مرايا لشخصيّات متعدّدة ، هي فئات وليدة المجتمع الجديد ، مجتمع المدينة العربيّة التي تحاول الانغماس في عصرها . لكن معضلتها الكبرى تجعل المسيرة غير معروفة العواقب وتبقى المفارقة بين الواقع المعيش والطموح المرتقب جليّة واضحة . لذلك أتت كلّ المصطلحات ضمن هذه الثنائيّة : واقع المدينة العربيّة ، والمطمح الذي يسعى إليه المثقّف ولا يصل . أمّا في "الغرف الأخرى" فإنّ البطل يعيش الغرابة والضياع . فكأنّ المدينة انحلت لتحلّ محلّها مؤسسة تتراءى شبيهة بالمدينة الكبرى ، إلّا أنّها مؤسّسة تصهر المرء فيفقد حقيقته . فإذا هو غائب عن ذاته مطروح للمسرحة والدرس .وفي كلّ هذه المصطلحات ، ومن خلالها تتضح لنا :

أولا : فقدان يكاد يكون تامّا لمصطلح السياسة ولا غرابة في ذلك ، فجبرا فلسطينيّ مؤمن بالفنّ وهو يعلم أن غياب الحديث عن السياسة هو فنّ : فنّ السياسة ، إضافة إلى مبدئه بمقولة الفنّ للفنّ ممّا دفعه إلى نبذ الشعارات والمقولات السياسيّة الداعية إلى الالتزام "الإلزامي" .

ثانيا : إنّ كثرة المصطلحات الفكريّة والثقافيّة وكذلك مصطلحات الطبيعة والكون والمفردات الاجتماعيّة والاقتصاديّة إضافة إلى المصطلحات النفسيّة والحسيّة

تدلّ ، بل تؤكّد نظرتنا التي عبّرنا عنها في الفصول السابقة . وهي أنّ هذه المصطلحات إنّما تحمل في طيّاتها ذلك التعدّد للأصوات . فتعدّد هذه الكلمات وتنوّعها يبرز خاصيّة أعمال جبرا التي تسعى في مجملها إلى كشف التعدّد وإبراز حقيقة وجوده . فكلّما تعدّدت المصطلحات ، تعدّدت الأصوات وتتكاثرت . وكلّما تكاثرت الأصوات عملت على إيجاد التركيب السمفوني الذي يقوم ، أساسا ، على تجمّع أعداد وفيرة من الرؤى عبر الكلام . فإذا هي نغمات متقابلة متوافقة ، متداخلة ، متعاطفة تسعى في مجموعها إلى إيجاد نسيج متكامل يبرز فيه الكلّ من خلال الأجزاء ، وتتمازج فيه الأجزاء بالأجزاء في ضرب من الاتحاد والكمال .

ث - الصفـــات :

إنّ الفنّ الرّوائي عند جبرا يرتكز في جانب كبير منه على الكلمات التي تفيد الوصف . فهذا الكاتب يولي أهميّة خاصّة للوصف عامّة وتصوير الحالات خاصّة.

1 -الحسّي والمعنوي :

وقد وردت هذه الصفات في أعمال جبرا الرّوائيّة ذات مداليل حسيّة وأخرى معنويّة. إلاّ أنّ المداليل المعنوية هي التي كانت غالبة . فقد وجدنا في رواية جبرا الأولى ما يناهز الخمس مائة كلمة دالّة على البعد المعنوي ، في حين كانت الكلمات ذات المدلول الحسّي لا تفوق الثلاثمائة كلمة . وهذا يدلّ دلالة قاطعة على اهتمام الكاتب بتصوير ما يعتمل في النفس من عواطف وأحاسيس ، ولا يهمل الواقع فيعمد إلى التصوير المادي لأمور قد تكون معنويّة .ومن الكلمات ذات الدلالة الماديّة تركيزه على وصف الجسد وأعضاء الجسم ، كما وصف البناءات من قصور ودور وطرقات .

أمّا في رواية " السّفينة " فإنّ الكلمات المادية التي يستعملها جبرا لتصوير السّفينة ذاتها ، هي كلمات حسيّة إلاّ أنّها سرعان ما تنغمس في المعنويّ من المعاني يقول عصام سلمان واصفا السّفينة والمحيط الخارجيّ : "كان ظهر السّفينة مهجورا ، إلاّ من ثلاثة أو أربعة ، كلّ على انفراد ، كلّ يحمل ولا ريب مرضه على نحوه الخاصّ ، خرجت وأنا ألعن ، خرجت والحقد يملأ النحر أمام عيني البحر المظلم الرقيق ، الذي تحقّق موجه الناجرة وسوسة ومعانقة .

كان القمر قد غاب ، فاسودّ امتداد اليمّ حولنا تحت بريق النجوم الكبار المتراصّة . وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في ضرب وسر مسموع . وفي وسط الحقد العارم أمامي انقذفت "لمى" ، لابسه ، عاريّة ، لا أعلم . فهي في ثيابها ، ولكنّي أرى كلّ جارحة من جسمها . فالسفنان الريّانان المعطّرتان بالرّوح ، والنديان المنطلقان من القميص - إنّها هنا أمام عيني ، وراء عيني ، على بعد متّي بين يدي "(1)

إنّ الصورة الحسيّة عند جبرا متأصّلة في التجريد،ففي تصويره لحالة خروج البطل إلى ظهر السّفينة اتحد "الحقد" و"الكره الشديد" الرامز إلى الثورة الداخليّة بمفهوم الامتداد اللانهائي كأنّه الطير العظيم الذي يسدّ الآفاق أمام العين ، فيسمي العالم المحيط ، وهو هنا ، البحر ظلاما سوادا . إنّها الصورة المعنوية التي تحد في الصورة الحسيّة مداها فتكوّنان معا صورة جديدة هدفها معنوي تجريديّ . فالمقصود هنا ، هو وصف الحقد الدّفين لكنّه حقد كبير يمتدّ امتداد البحر . ويؤكّد ذلك هذه الصورة التي يوردها وديع الرّاوي : " لقد انصرفت إلى الرسم ، انصرافي للدرس ، ورسمت التلال وأشجار الزيتون ، رسمت البيوت وقلعه النبيّ داود ، والقروبات وهنّ بين العنب والنخل والبندورة التـــي تنبــت من بين صخور الأرض . الصّخور ... امرأة رائعة هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهدين والبطن والفخذين . وبعد مدّة عندما ابتاع أبي قطعة أرض في البقعة الفوقا ، كتب على عهدي مع قابر - أعارك الصخر ، وبنينا بيتا على جزء منها ، وأنا أعارك الصخر وركضت وراء فتيات جميلات ، لأنهن كنّ كالصّخر ، كالأرض التي تنشق من بين صلابتها طراوة الخضرة ونكهة الفاكهة "(1).

إنّ جبرا يجد متعة في مزج الحسيّ بالمعنوي والمعنوي بالحسّي ، فالصخرة امرأة ، والمرأة صخر يسده الفرد للفعل فيه والانفعال به . أمّا في روايته "البحث" فإنّ بحرية وليد مسعود المنطلق من "سادته الاعتيادية وقيمه الأخلاقية وأحواله النفسيّة حرفته إلى مرحلة النّسك يسده ولا يصله ، يطلبه ولا يدركه . وفعلا فإنّه يحسّ بضرورة الإيمان بالجسد فيعود ثانية إلى الأرض يعترف وليد قائلا :"يا سعـــادي

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 15 .

(2) م.ن. ص 63 .

عن حياة التأمّل التي علّموني أن أعتبرها وحدها حياة الرّوح أدركت أنّني قد سقطت، أخيرا ، في عالم الجسد عالم الحسّ ، عالم الزمن"(1).

وقد كان هذا الهبوط بعد تجربة حسيّة وصف خلالها المرأة المومس ، يقول السارد : " ... هذه امرأة من نوع آخر حقّا ! ... رأيت أمامي جنه صخمه ، ذات نهدين أبيضين ، منفرجين عن شقّ أخرد كأنّه شقّ بقرة..."(2) .

إنّ جبرا يستلهم عالم الحيوان حتّى تأتي صوره المادّية معبّرة عن مدى واقعيتها . لكن ذلك لا يعني إغراقا في الصور الحسيّة . ففي روايه " الغرف الأخرى " نلاحظ ندرة هذه الصور وقلّتها ويكفي أن نذكر بالبداية عند وصف الساحة ، فرغم الصور الحسيّة الواردة في هذا التقدم ، فإنّنا نعلم أنها تهدف إلى تهيئة مناخ معنويّ قادم بصورّ ضياع البطل وغربته . لذلك فإنّ جبرا كثيرا ما يجعل الكلمات ذات البعد الحسّي مطيّه لأبعاد معنويّة هي تصوير لحالات الأبطال . ونذكر على سبيل المثال الأوصاف التّالية : "الزّهور الذابله" و"عبارات حمونيّة" و"ظلال الشيخوخة" و"نوباتها الهوجاء" و"نار جميلة" و"البريق الجنسي" و"صوت طروب" و"كهفي العميق الداخليّ" و"وليمه الشهوة" و"ضحكتها الصافيّة الساحرة ، الحلوة..." .ونجد الكلمات الدّاله على اللون موقعها في خطاب جبرا الرّوائي . ففي الرّوايه الأولى أورد جبرا ما يقارب أربعين كلمه دّاله على اللون . وقد كان للون الأصفر مدلوله الكبير حيث تكرّر في عشر مناسبات وهو كما نعلم يدلّ على الموت من ناحيّة وعلى التجدّد من ناحيه أخرى . فالصفرة موت كما أنّها تحيل على مفهوم - البعث والتجدّد . ففي الخريف تسقط الأشجار أوراقها الصفراء إلاّ أنّ الأغصان تستعدّ"للحياه القادمة المتجدّده . والمتابع لروايات جبرا يلاحظ أنّ اللون عنده هو تحديد للمسار القصصيّ . بل إنّ روايه "الغرف الأخرى" تجد في الوردة الحمراء الحقيقه الوحيده التي أعادت البطل إلى واقعه ، فحصلها استعاد البطل وعيه واستعاد طبيعته وذاته المفقوده.

إن روايات جبرا غنيّة بالمفردات ذات البعد المعنويّ لكنّها لا تهمل الحسيّ منها، بل إن المفردات الحسيّة تكون في الغالب ، مطيّه لبلوغ المفاهيم المجرّدة .فترتبط

---

(1) جبرا-"البحث"-ص 192 .

(2) م.ن. ص 191.

"دسامة المادي بدفائق الدهني" (1) ويصبح التصوير إلى البحث عن الصيغ الجديدة فتكثر المصادر الصناعيّة وتتعدّد . ولا غرو في ذلك ، فعالم جبرا هو عالم المثقف الثائر أو المستكين . والمثقف هو الحامل للوزر الكبير ، فهو ممثّل الطليعة في كلّ المجتمعات وهو ، في وطننا العربيّ ، حامل في ذاته الثورة ، لكنّها ثورة داخليّة هوجاء ، من الصعب أن تنطلق إلى الخارج . لذا تكون المعركة في الغالب الأعمّ داخليّة، في ذات الإنسان الثائر / المكبوح . فالمعركة ، إذن ، نفسيّة بالأساس . ولهذا كثر قاموس المجرّدات ، وقلّت المفردات الحسيّة .

2- الواقع والرمز :

إنّ جبرًا يضمّخ كلماته بضرب من الشاعريّة ، فإذا هي تنغلق على معنى أوّل هو المعنى "المفضوح" والذي نستشفّه من "المعجم" . هو معنى تآلفت الفئات الاجتماعيّة والمحيط على اعتباره معنى مصطلح عليه نشأ وترعرع وعاش وتمّ اكتماله فأمسى معنى محدّدا واضح السمة والأطراف . إلاّ أنّ جبرا بشاعريّته وحسّه الفنّي يبعث في هذا المعنى المتداول المتعارف نكهة خاصّة فيمسي معنى مغشّى بغشاوة من غموض تبيح للنّفس استشفاف ما وراءه ، في محاولة منها لاستكناه معناه المتعدد . أو ما اصطلح على تسميته " معنى المعنى " . وفي روايات جبرا لا نعدم هذه الكلمات التي لا تقف عند حدود معانيها " الأول " وإنّما تمتدّ إلى معاني أخرى هي كالنّسيج الشفّاف الذي يفتح المنافذ أمام العين للغوص والولوج في ساحات موحيّة . ومن هذه الكلمات نذكر في رواية " صراخ " كلمة " الحقيبة " فهي ترد في مواضع ثلاثة . وقد دلّت في الموضعين الأوّلين (2) على معناها الأول . فهي الأداة التي يستعملها الإنسان عند سفره . إلاّ أنّها في الموضع الثالث دلّت - إضافة إلى معناها السابق على إضمار نيّة الهرب أو التفكير فيه . ومن هنا ترتقي هذه الكلمة إلى مستوى الكلمة المفتاح أو الكلمة الرمز . والكلمات من هذا الصنف كثيرة نذكر على سبيل المثال : "السحر والزهور والمقهى والمكتبة والنوافذ والقطة ، والصراخ والصور . إنّها كلمات مشحونة برمزيّة حاول الكاتب توظيفها التوظيف الكامل .

---

(1) توفيق بكار "الأسلوب في عرس الزين" درس مرقون - أذاعه الأستاذ سنة 1979،1978 بكليّة الآداب.

(2) جبرا ـ"صراخ"ـ ص ص 11-18 .

إن هذه الكلمات هي ألفاظ دالّة على "معاني" تمكّن الدّارس من فهم أعمق ونساهم في فكّ رموز النصّ . ومهما يكن من أمر ، فالرّواية ثريّة غاية الثراء في هذا الجانب بل إنّ الكاتب تعمّد أحيانا الحديث " المبهم " وذلك في بعض تعابيره ، يقول على لسان ابي حامد محدّثا "أمين" : "إنّ سيّدة من أسرة ياسر ، لا يذكر اسمها بالضبط ، تركت لي رسالة تلفونية فحواها أنّها تريد رؤيتي تلك الليلة - إذا لم يكن في ذلك إزعاج لي - لتبحث معي أمرا ما نسبه صاحب المقهى" (1) . فالكاتب تعمّد عدم ذكر اسم السيدة إذ السيّدة تتضّح بعد قراءة كامل الرّواية وهي " ركزان " ولا يستطيع القارئ معرفتها إلاّ بعد الوصول إلى الصفحة الواحدة والسبعين . والكاتب أيضا تعمّد عدم توضيح الأمر الذي نسبه صاحب المقهى . وهذا الأمر لا يستبعد أن يكون خبر موت أختها عنايت . وقد أراد الكاتب ذلك الابهام والغموض في سعي منه إلى التشويق الذي بدونه يضمحلّ خاصيّة القصّ .

ويزداد هذا الغموض المحبّب أحيانا ، عندما نلتقي بكلمات متناقضة تتظافر لإبراز معنى يعتوره الغمـــوض : يقول الرّاوي : "أننا عاشقان في هذا" اليسر المبيـــح "(2) .

ويصل التعبير إلى ضرب من الشاعرية الفيّاضة عندما يكون الحديث عن الحبّ والعشق : يقول : "ثمّ تنهض لتقول لي إنّها تحسّني بجسدها فهو جزء من الشمس وهبة منها" .ثمّ يواصل : "... أجد أنّ دموعها قد بللت خديّ وكأنّ حربا تتفادها تعجز عن وصفه ... "ثمّ يصل إلى النتيجة التّاليّة : "عندها يساورني القلق على ذلك الشوق الغامض الذي بعثتها ، فأشعر بأنّه رغم كلفها بي ستبتعد بها عنّي"(3). ففي ذروة النشوة وقمّة الحبّ يكون حال الذوبان، ولعلّه ضرب من التّوتر المعمّى . فالحبيبة كلفة بحبيبها لكنّها أيضا تبكي،كأنّها بائسة بؤسا "تعجز عن وصفه" وهذا العجز عن الوصف هو الوصف ذاته أي إنّ المؤلّف عبّر، فأجاد التعبير عمّا يبلغ الحدّ فينقلب إلى الضد . فهي ، في قمّة حبّها ، تراودها أفكار وحالات أخر، تحيح بها إلــى

---

(1) جبرا ـ"صراخ"ـص 6 .

(2) م.ن. ص 18 .

(3) م.ن. ص 29 .

شفاء قادم . ويتوضّح المعنى في الجملة الأخيرة وخاصّة في "السوق الغامض" الذي يكتشفه البطل في نفسيّة سميّة . إنّ هذا الإغراق في التحليل لما يجرى داخل النّفس أعطى لعبارة جبرا طاقة إيحائيّة كبيرة هي الشاعريّة الحقّة .

إنّ روايه "صراخ" جاءت مضمّخة بكلمات لها دلالتها الواقعيّة إلاّ أنّها تحمل في بعض الأحيان مؤشّرات معاني "خفيّة" هي تلك المعاني الإضافيّة التي لا تكون إلاّ بفضل الإيحاء الذي يسعى الكاتب إلى إيجاده . وقد جاءت رواية " السّفينة " أكثر شاعريّة وأعنف إيحاء . فكلمات "الصّخر" و"الانتحار" و"الرّسم" و"البحر" كلّها كلمات مفاتيح قد أضاف إليها جبرا معاني مستحدثة . فالصّخر عنده صنو للسّفينة ولبساط الريح . يقول وديع :"... أقف على صخرة فيها ، انحسر الماء عنها وأنظر إلى الموبجات التي تخلقها الرّيح حولها في المياه الخضراء ، فأرى الصخرة تمخر فيها كما تمخر سفينتنا هذه المياه المتوسطيّة الزرقاء . كنت في الرابعة عشرة وكلّي تحرّق إلى التعبد ، إلى المستحيل أهرب من بيتنا وأدميته الكبار ، إلى "بركة السلطان" . لأقف على الصّخرة المحلّقة عبر محيطات الخيال . لقد كان مثلي ولا شكّ ذلك الذي اخترع بساط الرّيح... "(1) .

ثمّ يأخذ الصّخر معنى آخر بقول وديع "... كالصخر . لقد جعلنا من "الصخر" سرّا نتقاسمه فيما بيننا [الرّاوي وفاير] . قلنا إنّ الصّخر يرمز إلى القدس : شكلها شكل الصّخر ، تضاريسها تضاريس الصّخر . والصّخر على حافة كلّ طريق في المدينة ، أينما ذهبنا رأينا أناسا يكسّرون الصخر ، لرصف الطّريق أو البناء ... مقاطع الصّخر حول المدينة ، فلسطين صخرة نبني عليها الحضارات لأنّها صلبة عميقة الجذور ، تتّصل بمركز الأرض . والذين يصمدون كالصّخر يبنون القدس، يبنون فلسطين كلّها . والمسيح ، من اختار من النّاس ليكون خليفة له ؟سمعان الصّخرة . والعرب ، ما الذي اسموه ليكون من أجمل ما ابتنى الإنسان من عمارة ؟ قبّة الصّخرة ... [...] فلنتغزل بالصّخر !"(2) .

---

(1) جبرا : "السّفينة" ، ص 24 .

(2) م.ن. ص ص 60-61 .

إنّ الصخر هنا كلمة تعني الكتلة الترابيّة الصمّاء هي الحجارة في معناها الأوّل ، إلاّ أنّ الكاتب أكسبها معنى إضافيا . فالصخرة في فلسطين هي الأرض هي المكان الصلب الذي يقف عليه الإنسان ولا يفقد التوازن . إنّه الهويّة والهويّة هي ذات الإنسان التي بها يتميّز وبها ينفرد . ويأخذ الصخر في رواية "البحث" معنى آخر ينضاف إلى المعاني السابقة . فالصخرة عند "مريم الصقّار" هي رمز لتجربة الجسد مع الجسد ، لتجربة الحسّ في ذات تتعذّب شبقا وتحنّ إلى صخر صلب ينغرس ولا يرتدّ ، يندفع ولا يتئد . بل إنّ مريم الصقّار تتساءل عن المعاني العميقة للصّخر ومداليله البعيدة : " ترى ما الذي عنت لي تلك الصّخرة في تلك اللحظات ؟ وما الذي يظنّ وليد أنّني عنيت بها ؟ ولماذا تبقى أبدا ماثلة أمامي ، لغزا جميلا مغريا ، رمزا مشحونا لكلّ ما لا أستطيع وصفه في كلمات مهما حاولت سنة بعد سنة ؟ رأيتها تكبر وتكبر وتغدو جبلا ، وأنا على قمّتها أتشبّث بها وزوابع الرغبة تمزّقني ، رأيتها تصغر وتصغر وتغور في الفراش ، فأغور وراءها أبحث عنها ، أريد الإمساك بها ، وتفلت من بين أصابعي " (1) .

إنّ الصخر في "البحث" يأخذ شكل الصورة التي لا تعرف القرار ، فهي معنى متحوّلا ، متغيّرا ، هو أقرب إلى الحالة التي تعيشها مريم . فالصخر هنا يمسي تصويرا لذهن الرّاوي وتحديدا لوضعيته .

أمّا في رواية "الغرف الأخرى" ، فإنّ العنوان ذاته هو من الكلمات الرموز فهو تصوير للمتاهة واستعادة لتجربة "المينوتور" . وقد اقتضت هذه الغرف أبوابا ومفاتيح . وجاء عالمها مليئا بالكلمات / الرموز كالـ"صراخ" و"المرآة" و"الأضواء" و"العصافير" و"الظلمات" و"الورود" . ويكفي أن نذكر مثال المرآة التي وردت في موضعين مختلفين (2) . فمرآة قاعة المدخل "طويلة أنيقة قصّت على شكل شجرة" . وقد برز فيها البطل على هيئة غير هيئته التي يعرفها . أمّا مرآة المصعد ، فهي كسيرة وقد حاول علوي أن لا يترك البطل يتفحّص صورته ، إلاّ أنّه أصرّ على ذلك فاكتشف ما أرعبه . يقول : " ... لم يكن ذلك وجهي الذي أعرفه ، كأنّني رجل آخـــر

---

(1) جبرا - "البحث" ، ص 228 .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" ، ص ص 25-95 .

لم أره من قبل في حياتي " .

إنّ المرآة هي فعلا المرآة الطبيعيّة التي ينظر فيها الإنسان ليرى نفسه كما هو، فيحس من هندامه ويهتمّ بشؤونه الخاصّة ، حتّى يخرج إلى الآخرين كما يريد ويشتهي ظاهريّا ، إلاّ أنّ المرآة ، هنا ، وفي هذا السياق تأخذ معنى إضافيّا ، فهي أداة تُساعد الإنسان على مشاهدة ذاته ، إلاّ أنّها في العرف تضيف إلى هذا المعنى معنى آخر هو وعي الإنسان لذاته . فالبطل - إن شاهد صورته ولم يتعرّف عليها ، فذلك مشوّه نسيانه لماضيه ، نسيانه لهويّته بل فقدانه لذاكرته وحافظته ، لذلك رأى صورته متوّهة أو تتراءى له أنّها صورة لرجل آخر ، لشخصيّة أخرى . ولا غرو في ذلك ، فالبطل هنا مجزّأ مقسّم مشطر . ومن تمّ أبرزت له المرآة / الحياة شخصيّته كما تتراءى له مشطرة متحوّلة متغيّرة .

إنّ روايات جبرا مفعمة بهذه الكلمات الرموز . بل إن هذه الكلمات ازدادت من رواية إلى أخرى وتكاثرت من عمل إلى آخر . ولا شكّ أنّ شاعريّة جبرا وموسوعيّة إطلاعه كانت السبب الرئيسيّ في ذلك . إنّ جبرا يستعمل الكلمة في معانيها المتعدّدة انطلاقا من معناها الأوّل الدّال على صيغة " الإعلام " و " الحقيقة " ، إلاّ أنّه يضيف إليها معاني أخر ، هي - إن شئنا التعبير - معاني المعنى " أو المعاني الرموز . وفي هذا المستوى تصبح الكلمة مفتاحا يمكن به كشف خوافي العالم الرّوائي ، وإماطة اللثام عن الدواخل . ولا غرابة في ذلك ، فهذه الرّوايات نفسها نثريّة رومانسيّة ، وإذا أضفنا إليها مزيج تعدّد الأصوات الذي أوجده جبرا ، فإنّنا نعلم سبب بروز الكلمة الحبلى بالمعاني في خطابه الرّوائي خاصّة أن هذا الكاتب يحتمل احتمالا لا مثيل له بـ " الأسطورة والرمز" و " آفاق النص " .

2 - المستوى التركيبيّ :

يتعلّق المستوى التركيبي بتحليل أنماط الجمل التي استعملها جبرا في مختلف أعماله الرّوائيّة ثمّ وتيرة هذه الجمل وخصائصها التعاقبيّة ، فإيقاعات هذه الجمل وموسيقاها التي حاول الكاتب بها أن يوجد ضربا من التناغم الصّوتيّ يخرج بالكتابة من مألوف الصيغ إلى حديثها وجديدها .والملحوظ أنّ أنماط الجمل في روايات جبرا جاء معبّرا عن موقفه المبدئيّ الذي كنّا أوضحناه في بداية هذا الفصل فجبرا مؤمن بضرورة التغيّر وبوجوب الفعل الإبداعي الجديد إن شئنا تطوّرا نوعيّا وكيميّا لا لإنتاجنا الأدبيّ والثقافي ، بله الحضاري ذاته .

أ - أنماط الجمل : إنّ روايات جبرا خاصّة وكتاباته القصصيّة عموما تعدّ في الغالب الأعمّ ، منعرجات في الكتابة الإبداعيّة . ولعلّ أبرز عنصر فيها هو مستواها التركيبيّ الذي بدا مغايرا لما سلف من إنتاج في هذا المضمار . بل إنّ كلّ عمل على حدة هو شبيه بالثورة الدّاخليّة في أعمال جبرا وثورة على المستوى العربيّ ذاته . والملفت للانتباه أنّ أنماط الجمل عند جبرا قد تغيّرت عمّا عرف سابقا . ففي أوّل عمل روائيّ له نجد الصدمة قويّة . فقد صدرت "صراخ" سنة 1955،وكان صاحبها قد ألّفها باللغة الانكليزيّة قبل مأساة فلسطين وبالتحديد في صيف سنة 1946،وقد جاءت نوعيّة هذا العمل مغايرة للسالف والمعهود . فأنماط الجمل متنوّعة غاية التنوّع : جمل فعليّة متعدّدة نصفها أو ما يقارب النصف ، جاء جملا بسيطة التركيب لا تشمل إلاّ عنصري الإسناد دون إضافات أخرى . وكان ورود هذه الجمل خاصّة ، عند تطوّر الحدث وفق نسق حثيث يدلّ على توالي الأفعال وتسلسلها وتواترها . أمّا الجمل المركّبة فقد فاق عددها ضعف الجمل الفعليّة الآنفة الذكر، وقد جاءت في الغالب متشعّبة التركيب معقّدة فالجملة ، عنده ، حاملة لطاقة تمكّنها من نقل "الفصلات" التي تهدف بالأساس إلى التحليل والتصوير مع إغراق في التفاصيل .

أمّا الجمل الاسميّة ، فقد أوردها المؤلّف بعدد أقلّ ، إلاّ أنّ الجمل المركّبة منها كانت أكثر من الجمل البسيطة ، ولا غرو في ذلك ، فالجملة الاسميّة تتمحّض للدلالة على الأحوال لا الأفعال في الغالب الأعمّ.أمّا الجمل اللازمنيّة فهي خاصيّة من خاصيّات

الحوار عند جبرا وقد وردت بنصيب لا يستهان به إبّان النقاش .

ولم يسع المؤلف ، في كلّ رواياته إلى الخروج عن هذا النمط ، فكانت غلبة الجمل الفعليّة بنوعيها البسيطة والمركّبة منها ، في حين كانت الجمل الاسميّة ترد بأقلّ عدد وهي كما بيّنا تسعى إلى تصوير الأحوال . وترد هذه الجمل حاملة لطاقة غنائيّة ، ولعلّ أروع مثل على ذلك بداية رواية السّفينة حيث ينغنّى عصام بالبحر باعتباره "جسرا للخلاص" ... وكذلك بداية رواية "البحث" إذ يبسط جواد حسني رؤيته للذكرى والذاكرة .

أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الملحوظ هو كثرة الجمل الفعليّة بنوعيها ، في حين وردت الجمل الاسميّة قليلة العدد . ولعلّ مردّ ذلك أنّ البطل - وإن كان "مفعولا به" - ناب عن فاعله فأمسى فاعل فعل بالغياب،فليس له إلاّ تنفيذ الفعل وطاعة الأوامر واتّباع النصائح ومن ثمّ ، قليلا ما يتوصّل إلى وصف الأحوال . فهو يفعل الفعل مأمورا ويقبل التفاعل بالفعل مأزوما . لذلك قلّ عنده الوصف وندر الحال ، إنّما هي جمل اسميّة قليلة ترد عبر السرد بين الحين والحين . وخاصّة في بداية كلّ فصل . يقول الرّاوي : "كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة ، فارغة فيما عدا كرسيين أو ثلاثة ، دلفنا منها إلى باب جانبيّ بمحاذاته مرآة طويلة أسمه قصّت على شكل شجرة" (1) .

إنّ أنماط الجملة عند جبرا تتميّز بتركيزها على الجمل الفعليّة التي تمكّن الحدث من التطوّر . وإن وردت جمل اسميّة فإنّها جاءت لتصوير الأحوال لا الأفعال . وهذه الجمل ترد منقطعة أحيانا أو مرتبطة بأدوات العطف أو مستأنفة دون أن يكون الرابط بينها مبينا . وبهذه الطريقة خلخل جبرا النمط الكتابيّ القديم حيث نلحظ سعي الكتّاب إلى تأليف جملة متّسقة مرتبطة بما سبقها ارتباطا عضويا أمّا عند جبرا ، فإنّ الجملة تملك طاقة الارتباط مع غيرها دون أن تنعم بضرب من التّحرّر الكامل . ولعلّ من أسباب ذلك المرع العامّ الذي مقتضاه عبّر جبرا عن تحرّر جملته من كلّ القيود والمحسّنات التي كبلت لغتنا ، وهو المرع المرتكز على تعدّد الأصوات لديه وتكاثرها، فإذا هو يخلق نسجا تعبيريّا جديدا يتميّز باختلاف أنغامه وأصواتــــه

(1) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 25 .

وتناسقها من أجل بعث تركيب سمفونيّ تتآزر فيه النبرات وتتشكّل بصوره متكاملة، متّسقة .

ب - وتيرة الجمل : إنّ الجمل في العمل القصصيّ هي الوحدة الدنيا لبناء العبارة المفيدة . ولهذه الجمل في تسلسلها وتعاقبها خاصيات عديده . فتاره تكون سريعة تبدأ الواحدة لتنتهي عند الأخرى الّتي تنطلق بدورها لتلتحم بجملة موالية . وسرعة هذه الجمل تخوّل للقارئ معايشة الحدث ومتابعته من مختلف جوانبه . ومن ثمّ فإنّ وتيرة الجمل تجد في السرعة إمكانيات تعبيريّه معيّنة تتّسق والحدث . وتارة أخرى تكون الجمل بطيئة وئيدة فكأنّها لا تساهم في تحديد الحدث،وإنّما تسعى إلى التصوير أو الرّسم . فيبدو القارئ كأنّه أمام مشهد طبيعيّ صامت تنعدم فيه الحركه لكن اللوحة أخّاذة والعبارة أنيقة . وعلى هذا النسق جاءت رواية جبرا الأولى . يقول الرّاوي :

"أمّا الشجار فقد كان من التقاليد الراسخة فقد كنّا نتشاجر بحماسة هائله ثمّ نتصالح ، فيعود الوئام بيننا مع كثير من المحبّة والرقّة . ولكن قد يتحوّل الشجار أحيانا إلى بغضاء ملحّة فيتردّد في فترات منتظمة وينتهي إلى خصام مرير، فالمحاكم وربّما أدّى إلى القتل"(1) . ونقرأ في موضع آخر :"صعد على الكرسيّ وربط الحبل في الحلقة ثمّ وضع الأنشوطه حول عنقه وقفز عن الكرسيّ ، وإذا به يقع على الأرض ويهوي غشاء السقف وتهطل عليه دنانير الذهب كالمطر وبين الذهب وجد رسالة من أبيه" (2).

إنّ نسق هذه الجمل ووسريها سريعه . فالشّجار محور الحديث في المقوله الأولى قد يدفع الناس إلى الخصام لكن النّاس يعودون من جديد إلى التآلف والتحابب وذلك وفق أخلاقهم السمحه . فتكون المودّه رابطه وتبقى بينهم لكن الشّجار قد يعود أعنف ممّا كان . فيشتدّ الخصام والعراك والتّشاجر والتّحوّل ممّا يؤدّي أحيانا إلى ما لا تحمد عقباه ويذهب بصاحبه من جرّاء الغضب المفرط إلى الوقوف أمام القضاء.إنّ الجمل القليلة في هذه المقوله كانت سريعه فإذا بالحدث يكبر ويتعاظم

(1) جبرا."صراخ".ص 48 .

(2) م. ن. ص 84 .

وفي المقوله الثانية نصل إلى نمس السبحة حيث تتوالى الأحداث وتتسعّب بسرعة فائقة . وإذا بالرّجل البائس المعدم يصبح من جرّاء نصيحة والده من أغنى الأغنياء . إنّ وتيرة الأحداث سريعة بحيث تترابط زمنيا وتتطوّر بسرعة لا متناهية .

إنّ المواقع التي يكثر فيها الحدث الرّوائي تكون في الغالب الأعمّ ، ذات وتيرة سريعة . إلاّ أنّنا في مواضع أخرى نجد وتيرة بطيئة . وفي هذه المواقع يركّز المؤلف عادة على جزئيّات الحدث لا الحدث ذاته . وعندئذ يجد الكاتب ضالّته في الجمل المعقّدة الطويلة المتشعّبة الفروع والأصول . يقول الكاتب : "في مساء يوم من أيّام تشرين الثّاني التقيت بصديق قديم لي . كان جارا لنا في المدينة القديمة . كنّا في سنّ واحدة تقريبا وقد قضينا ساعات طوالا أيّام الصبى نتحدّث عن آمالنا وأحلامنا ، نتبادل أسرار غرامياتنا الطفيفة أو تعليقاتنا على أهل الحيّ ، فتياته ، عجائزه . ما كنت قد رأيته لستّ أو سبع سنوات ..." (1) . إنّ نسق هذه المقولة يتّسم بالبطء الشديد،ولا غرو في ذلك ، فالكاتب يصف لنا حالة ولا يسرد لنا حركة . إنّ الكلام هنا، نعبير عن حاله الصّديق الذي التقى البطل . فهو صديق حميم تربطه بالبطل أواصر صداقة طفوليّة . ومن ثمّ كان الانفتاح بينهما واضح السمة ، فكانت المكاشفات والتوادد والتآخي . ولمّا كانت هذه الأمور وصفا للصّديق ، فإنّ الجمل جاءت في نسق بطيء لا ينبئ بتغيّر أو تطوّر في الحدث الرّوائيّ . وكان لزاما الانتظار إلى ما يقارب الصفحة ليتغيّر النسق . يقول : "... أمسك بذراعي بعنف ودفع بي في الأرقة القليلة الإضاءة" (2) .

وفي روايه "السّفينه" تكثر الحركه ويعمّ النّشاط كلّما كانت وتيرة الجمل سريعة . فإذا هي أحداث متسابكه متعاقبه متوازية . يقول وديع واصفا رقصه لمى : "... وفي لحظتين انسحب فرندو وفد عمر إليّ وأتى بحركه سمسبه كأنّه يقول : "ما هذه الروعه !" وانسحبت إميليا محتجّة بالتعب ،وجلست أرضا مكان "لمى" ، و"لمى" ضاحكه ، ضاحكه باستمرار ترقص رقصه سرقتّه على عزار رافصاتنا المحترفات،انعقد لساني والجميع يحدّقون في هذا الجسد البديع المتفجّر من الفســـــان الضيّق ، وهو

(1) جبرا -"صراخ"- ص 49 .

(2) م. ن. ص 50 .

يتلوّى ويتماوج ويفعي ، مؤكّدا دوما خجل على الثديين المنتفصين والخصر الميّاس والردفين يتكوّرلن ويستويان ويستديران ويترجرجان فوق فخدين طويلين مستدقين يميلان وينتصبان ، فلا يعرف المرء في أيّ عضو يركّز النظر ..." ويضيف واصفا انفعال الدّكتور فالح : "... وإذا فالح ينهض فجأة ويرفس الراديو "ترانزستور" الموضوع على الأرض كالمعتوه ويمسك بمعصم "لمى" ويجرّها بعنف من بين المصفّقين والمعجبين"(1) .

إنّ الرّاوي يتابع المشهد فيصف الأحداث بتفصيل . وهي أحداث متعاقبة توضّح التأزّم ، وقرب الانفجار ، وإن بدا لنا الوصف في البداية بطيئا متّزنا ، فإنّ الأفعال الموالية كانت من الحدّة والسرعة بمكان . فقد ثارت ثائرة فالح الّذي نصح لمى بالكفّ عن الرّقص . إلاّ أنّها لم تستجب ، فاضطرّ إلى "اصطهادها" وفق نظرة عصام واقتادها عنوة من وسط الحلبة .

إنّ الجمل في خطاب "السّفينة" جاءت سريعة النسق في بعض المواطن ، بطيئة في مواقع أخرى . وعلى هذا الغرار كانت جمل روايتي "البحث" و "الغرف الأخرى". فكلّما كانت الجمل دالّة على الفعل تواترت وتسارعت ، وكلّما كان هدف الكاتب الوصف والتدقيق والتفصيل في المشاهد جاءت الجمل وئيدة بطيئة . ولعلّ أبرز مثال على ذلك في رواية "البحث" فصل "مروان وليد" يقتحم أمّ العين مع رفاقه" (2) حيث جاءت الوتيرة سريعة في حين كان مفتتح الفصل الموسوم بـ "ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتّى الفجر"(3) ذا وتيرة بطيئة كلّ البطئ .

والملحوظ أنّ هذا النسق قد داخلته جمل تعبيريّه متعدّدة الصيغ والأساليب ففي رواية جبرا الأولى الّتي جاءت مرويّة على لسان أمين سماع كثر الاستفهام وتعدّد التعجّب . وإذ ركّز الكاتب على الحوار - وهو حوار منفتّض أساسا - فقد ازداد هذا الأسلوب وتوارد بصورة مكثّفة. فلا نكاد نخلو منه صفحة من صفحات الرّواية.يقول الرّاوي : "معاذ الله ؛ ومن يريد ذهنا رفيعا ؟ قد ينتهي الإنسان ذهنا واسعا أو

(1) جبرا -"السّفينة"،ص 100 .

(2) جبرا -"البحث"،ص ص 295 - 304 .

(3) م. ن. ص ص 305 - 307 .

ذهبا عميقا أمّا الدهن الرفيع ... تلك عجرفة لا نصلها يا رسيد . لك أن تحبّ دانيه - أو لا نحبّك جميعنا يا دانيه ؟ ولكنّك تمعن في الخطل إذ تتحدّث عن الدهن الرفيع ..." (1) .ونقرأ في موضع آخر : "... وما أعجب ما استحالت إليه حين برزت في ثيابي ، وقد فرّقت شعرها في الوسط ، فنزلت أطرافه إلى كتفيها في نعومة الحرير . فصحت "يا لله" ..."(2) . إنّ هاتين الفقرتين غنيّتان بأساليب التعجّب والسؤال الانكاري . وهي دليل على الرومنسيّة في هذا العمل الرّوائي . فالبطل يقصّ قصّته وبالتالي فهو يصف الأحداث ويعايشها فيتفاعل معها ويندهش ويحمله تيّارها ، فينساق معها . وهذا مكّن الكاتب من سبر دواخل النّفس ليفضح خفاياها . وتدريجيّا يستنير القارئ ويفهم أسباب التعجّب وغيره من الأساليب ، إذ انفعال النّفس افتضاح لها وكشف عن زواياها المظلمة . وعلى نفس النّسق جاءت أعمال جبرا القصصيّة الأخرى ففي كلّ أعماله هذه ، تبرز أساليب الاستفهام والتعجّب . ولا غرو في ذلك فهي قصص سرديّه تمكّن الرّاوي من الافتضاح الدّاخليّ فيعبر عمّا يجيش بداخله وعمّا يعتمل فيه من أحاسيس وعواطف ومواقف.يصيح وديع متضرّعا إلى الله : " ... اصنا في الأعالي Osannain excelsis سبحانك اللهمّ سبحانك على هذا العطاء ! هذا الاندلاق العجيب لكأس نعمائك على أرض البشر هذه الخيرات الّتي تسربل بها الهضاب والوهاد وتفيض عليها من شموسك وأقمارك بحارا من ضياء وفتنة ونور وحبّ ! ولكنّني أعلم أنّ هناك من حولي صراخا من الدّمار والوبل والجوع والظلم ، صراخا يشوّش عليّ ، كلّ كلمة أقولها كصفير لعين يشوّش على محطه تريد أن تسمعها من المذياع . إذن سأزيد من رفع صوتي سأسقّ حنجرتي بالصّياح ، لكي يسمعني ربّي ، لكي يسمع كلمات الشّكر - وكلمات الاحتجاج كذلك ...

والآن يا عصام هذه السّيده البغداديّه الجميلة ، ما حكايتك معها ؟" (3) .

---

(1) جبرا -"صراخ"-ص 39 .

(2) م. ن. ص 22 .

(3) جبرا -"السّفينة"-ص ص 89 - 90 .

ويتساءل الدكتور جواد حسني أسئلة عديدة في رواية "البحث" فيقول متحدّثا عن وليد وتفاؤله الذي انتهى منه : "ماذا إذن بقي له ؟ التوازن ، كيف ؟ على أيّة نقطة من نقاط الخطّ المتعرج الرجراج يقيمه ، وعالمه زلق مقلقل ، في صعود وهبوط مستمرّين يتخطّيان العقل والمنطق ؟ كان يقول أحيانا إنّه لو عاش في عصر مضى لربّما استطاع أن يتحدّث عن إمكانيّة إيجاد التوازن في الفنّ ، في الدّين ، في التوحّد بالجمال مثلا - على طريقة بعض قدامى المتصوّفين ، التوحّد بالجمال بعبادته : المبالغة في العبارة ، يقول ، تبدو مضحكة ، أعبادة وهو لم يعرفها حتّى في الدّين ؟ أيحرق بخورا ؟ أيكتب قصائد لا يقرأها لأحد ويتلوها ساعات الفجر كالأدعية ؟ أيعانق امرأة جميلة ، ويتحسّسها ويتشهّاها حتّى لحظة القذف ، ويزعم أنّه عبدها ؟ وبعد ذلك ومع ذلك ، بعد التحدّي ، والعنف ، يجد الصّراع والضرب والمغامرة بكلّ شيء ، فإنّ الجمال في النهاية هو الأهمّ كان يقول"(1) .

أمّا بطل "العرف الآخرى" ، فإنّه يسأل ويتساءل وهو يشاهد الفتاة الأخرى وقد عمّه التعجّب : "... نسيت حتّى اسمك ! السافي .. آ ... الساعي ... أين صديقتك ؟ أين اختفت ؟ ما هذا الزيّ السخيف الّذي تلبسينه ؟ هل أنت مضيفة في طائرة ؟ ولم تصبّين هذه الصاحين الأربعة ؟ وما معنى أن تتركوني وحدي أنتظر قهوة لا تجيء ؟ وما معنى هذا البديل ، وبسرى المفتى ، وسعاد وعليوي أبو الأزرار"(1) .

إنّ هذه الفقرات المأخوذة من أعمال جبرا الرّوائيّة توضّح مدى غنى هذه النصوص بأساليب التعجّب والطلب والاستفهام والنداء . ولا غرو في ذلك ، فإنّ الرّواة/الأبطال يعبّرون عن دواخلهم برومنسيّة وعاطفة وإحساس عميق بأنّهم يعيشون الحياة بمآسيها و أفراحها . فالأبطال يتحدّثون ويتساءلون ويتعجّبون لأنّهم ينفضحون ، فتبرز دواخلهم وما يعتمل في دواتهم من رؤى وأفكار وآراء . والتعجّب والاستفهام هما من الأساليب ذات الطاقة التعبيريّة الكبيرة لأنّها تفتح من النفس حول النفس .فكأنّ المتعجّب يفتضح داخليّا ، والمستفهم يتعرّى لحظة سؤاله .ولا عجب

(1) جبرا -"البحث"- ص 14 .
(2) جبرا -"العرف الآخرى"- ص 129 .

أن يتّبع جبرا هذا الأسلوب فهو الأوفق لمسار اختاره عن اقتناع ، وهو المسار الذي حدّده سابقا فهو يسعى إلى تعدّديّة الأصوات ولا يتأتّى ذلك إلاّ إذا مكّن الأبطال من التّعبير عن دواخلهم ، بل إنّه مكّنهم أيضا من تقبّل آراء الآخرين وفضحها على علاّتها دون تمويه . وكلّ ذلك جعل نسيجه الرّوائيّ يتّبع نهج تناغم الأصوات المتضافرة من أجل نمط سنفونيّ يبرز وحدة العمل الإبداعيّ رغم التشابك والتقاطع في الأصوات المتقابلة .

ت - الإيقـــــاع :

إنّ الإيقاع هو نمط من الحركة تمكّن الأصوات من اتّفاق مّا وتناغم مّا . هو ضرب من النّسيج الغنائيّ يعطي الجملة توازنا خاصّا . وإذا كانت المقامة في التّراث العربيّ ذات إيقاع خاصّ ، له نسيج متآلف الخيوط بحثا عن موسيقى وغنائيّة تقرّبها من الشّعر . فإنّ الرّواية العربيّة الحديثة أوجدت في النثر العربيّ نمطيتها وخصوصيتها الإيقاعيّة . والدّارس لروايات جبرا يلاحظ سعي المؤلّف إلى بعث إيقاع داخليّ في الجملة . هو في الحقيقة إيقاع جديد متأثّر بالبيئة الجديدة وبالمدينة الجديدة. ومن أهمّ خصائص هذا الإيقاع :

التردید والترجيع والتوازي : يقول أمين : "أحسن ، أحس ، لقد لذّ لي وجودها هناك غريبة لا أعرفها" (1) ونقرأ في موقع آخر : "لقد مرضت ، مرضت حتّى الموت : أجترّ جراثيم السماء ، وأدوس عظام الموتى ، وأرى الجماهير الجائعة تفترس ضحاياها بأنيابها ، وأحسّ بالموت يعتنق البرّ والبحر ويملأ الفضاء برائحة الأجساد المتفسّخة ، وتسقي الأشجار اليابسة من دم الشّباب ، الشّباب والانحلال ، الحبّ وانحلال الحبّ . الحبّ يغذي الموت ، والمضاجعة رمز الموت . والموت بلا عزاء . والله يفهمه طوال الليل ، طوال النهار، طوال الأبديّة" (2).إنّ إعادة بعض الكلمات أو الحروف والوقف بعد نسق معيّن في الجمل القصيرة يعطي للتعبير إيقاعه المطلوب.ففي الفقرة الأولى تكرّرت كلمة "أحس" كما كان في وجود حروف اللام في " لقد ، لذ ، لي ، لا . .تأثير على إيقاع الجملة . فإذا تضرب من الغنائيّة مثّر نسمعهـــا .

(1) جبرا."صراخ". ص 20 .

(2) م. ن. ص 56 .

أمّا المقطع الثاني فإنّ تكرار كلمات : "مرضت" - الشباب - الانحلال - الحبّ - الموت - طوال -إلى جانب " أ " ضمير المتكلم تعطي للفقرة موسيقاها الخاصّة . كما أنّ توازي الجمل في هذه المقولة وقصرها يخلق نفسا إيقاعيّا طريفا . وقد تفطّن الكاتب إلى أهميّة الترديد والترجيع فجعل البطلة تتغنّى باسم حبيبها : "أمين أمين ، كانت تعشق ترديد اسمي ، تضغط بشفتيها على حدّي حال لفظها المقطع الأوّل ، ثمّ ترفعهما لتلفظ المقطع الثاني . فالأوّل فالثاني ...". وتبلغ الجملة مبلغها من الجمال الإيقاعيّ عندما يتظافر التناغم الصوتيّ مع توارد المعنى يقول أمين معترفا : "كلّما فاجأني الماضي بموجة من موجاته ، جاءتني الموجة وهي تحمل صورا متباينة لامرأة واحدة . فهي تداعبنيَ ، وتغضب عليّ ، تراودني وتبتعد عنّي ، تستسلم لي ، فتبكي وعيناها على وجهي [كذا!] ، وتضحك وتضحك ، وهي تتغلغل في ممرات دمي" (1). إنّ الإيقاع في هذه الجملة اتّبع حركة البحر في مدّه وجزره وقد وفّق الكاتب بين حركة البحر والفعل/الحدث من ناحية والمعنى من ناحية أخرى . وهذه المراوحة أعطت فرادة لهذا التركيب الإيقاعيّ .

إلاّ أنّ جبرا ابراهيم جبرا لم يسع دوما إلى هذه المراوحة أو الترديد أو الترجيع وإنّما كان باحثا على موسيقى جديدة وإيقاع جديد . فالجملة العربيّة في هذه الرّواية وردت متحرّرة من الزخرف وقيود البديع والمحسنات اللفظيّة الممجوجة في الفصاحة الحديثة .

إنّ الإيقاع باعتباره توافقا بين الأصوات وانسجاما بين الأنغام هو مطمح من مطامح جبرا الذي سعى إلى إيجاد إيقاع خاصّ للجملة العربيّة . وإن جاءت رواياته الأولى معتمدة الترجيع والترديد والتوازي في بناء جمله وفقراته ، فإنّ بقيّة أعماله لم تخلو من هذا الأمر. إلاّ أنّه تمادى في البحث للظفر بغنائيّة قصوى . ورواية "السّفينة" هي بالأساس سعي إيقاع البحر . فنحن -مع أبطال "السّفينة"- نعيش موجات الأحداث وتسلسلها وفق حركة الكون . فإن كانت "السّفينة" وسيلة للرّحيل والضرب في البحر، فإنّ لغة جبرا وجمله وفقره كانت بدورها سفينة تتمايل وفق حركة البحر والكون بل إنّ الغنائيّة المفرطة جعلت هذه اللغة ترقى إلى مصاف الشعر . فلا غـــرو

---

(1) جبرا - "صراخ" - ص 24 .

أن نجد في هذه الرّواية مقاطع شعريّة فعلا ، ومقاطع من النثر الشعري أيضا . يقول وديع متحدّثا عن فلسطين والقدس : "أتعرف القدس ؟ لعلّك كنت صغيرا عندما التهم الوحش اليهوديّ أجمل نصف في أجمل مدن الدنيا ، القدس أجمل مدينة في الدّنيا على الإطلاق . قيل إنّها بنيت على سبعة تلال . لست أدري ، إن كانت تلالها سبعة، ولكنّي ارتقيت كلّ ما فيها من تلال . وهبطت كلّ ما فيها من منحدرات ، بين بيوت من حجر أبيض وحجر ورديّ وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع ، تعلو وتنخفض مع الطرق الصّاعدة النازلة ، كأنّها جواهر منثورة على ثوب الله . والجواهر تذكّرني بزهور ودياتها . فأذكر الربيع . وأذكر التماع زرقة السّماء بعد أمطار الربيع ، والربيع في القدس كان هو الربيع لأنّك تراه يحلّ في البلد ، كأنّه مشهد غيّره المخرج على خشبة المسرح ..."(1) .

لقد طوّع جبرا الجملة العربيّة وحاول أن يستخرج من خلال نسغها موسيقى هادئة تؤدّي المعنى تدريجيّا وفق تدفّق المشاعر الإنسانيّة . فالإيقاع سرّ من أسرار الاستجابة الإنسانيّة - استجابة الفرح أو الحزن . استجابة المتعة أو الكشف ، وهذا بعض ما قصد إليه شوبنهور عندما قال : "إنّ الفنون جميعا تطمح إلى الحالة الموسيقيّة" وهو ولا ريب بعض ما قصد إليه فاليري في قوله : "تعلّمنا الموسيقى كيف نقيس فترات صمتنا" . والرّواية إذا خلت من أنواع من الإيقاع ، خلت من الكثير من سيطرتها على الذهن والعاطفة"(2) .

ففي حديثه عن القدس انسرب الصور تتوالى ، والذكريات تتهادى لكي تحمل ذهن القارئ على التمتّع من مناظر القدس الخلّابة وهي تتجلّى في ملبسها الربيعيّ بألوانه الزاهية . إنّ شاعريّة جبرا تحصّنت جملة بنغمات إيقاعيّة تسري مع عباراته في تواتق وانثيال وكذلك عند إيراده لصور النوارس وهي تحلّق في البحر وعند تصويره للوجوه والأيدي . ولا تخلو "السّفينة" و "الغرف الأخرى" من هذا الإيقاع ، ففيهما نجد ضروبا من الترديد والترجيع والتوازي والشاعريّة المتأصّلة . وفي هذا

(1) جبرا - "السّفينة"- ص 22 .
(2) جبرا - "الفنّ والحلم والفعل"- ص ص 338 - 339 .

الإنتاج نجد أيضا الشعر اقتباسا ونظما ، وهو شعر مفعم بالإيحاء ، بل إنّنا واجدون نصوصا من الكتابات التلقائيّة على الطريقة الدادئيّة (1) وأشعارا نابعة من اللاوعي لبطل "الغرف الأخرى" .

إنّ أعمال جبرا الرّوائيّة جاءت متّسعة لإيقاع خاصّ سعى فيه المؤلف إلى بعث موسيقى داخليّة للكلمة . وإيقاع خاصّ بالجملة والفقرة . وقد اتّسم تجديده على مستوى الجملة خاصّة حيث تحرّرت جملته من قيود المحسّنات بأنواعها ، وكأنّه بذلك ينسف الجملة المتحجّرة في سبيل جملة حديثة تتّبع حركة المدينة الجديدة والحياة الجديدة . ولا غرابة في ذلك فجبرا يرى أنّ:"مهمّة الرّوائيّ تحوي في جوهرها ما يشبه التّضاد أصلا ، فهو يأتي بجزئيات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصّة ، ويفرض على هذا التنافر شكلا من فنّه يحقّق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الاوركسترالي حين تتمازج أصوات من آلات متباينة تطلق أنغاما متباينة ، ولكنّها تنسجم صوتيّا ، في الصيغة السمفونيّة الكاملة .ولعلّ متعة القارئ بقدر متعة المبدع تعود في أصلها إلى خلق هذا التناغم الكونيّ الكبير من التّيـــارات والمتضادات التي تصطرع في داخلـــه" (3) .

3 - المستوى البلاغي :

إنّ دراستنا للمستويين السابقين : المستوى المعجميّ والمستوى التركيبي أكّدت لنا بعض الخصائص لأسلوب جبرا الرّوائيّ . وإنّ كان المستوى الأوّل أبرز لنا بوضوح معجم جبرا الذي يتّسم بالتجديد في العبارة مع المحافظة على كلمات هي في صلب العطاء القديم ، وإن كان المستوى الثاني قد أفرز لنا نسق الجملة عند جبرا ، فإنّ المستوى البلاغي هو مدار البحث الأسلوبيّ حيث يتّضح في هذا المجال بلاغة هذا الكاتب ومدى تمكّنه من التعبير الأدبيّ في مفهومه الإبداعيّ . إن الكتابة هي أساسا تعبير ذاتيّ ، وقد يكون هذا التعبير لا يرتقي إلى مستوى الرمز ، فيبقى مجرّد إعلام

(1) جبرا -"البحث"- ص ص 26 - 34 .

(2) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص ص 137 - 140 - 141 - 142 .

(3) جبرا -"النّص والحلم والفعل"- ص 113 .

هو إلى الدرجه الدّنيا من الكتابه (الكلام العاديّ) أقرب منه ، إلى التعبير الفنيّ ، والبلاغه هي "الفصاحه ورجل بليغ وبلغ وبلغ : حسن الكلام فصيحه ، يبلغ بعباره لسانه كنه ما في قلبه" (1) . إنّ البلاغة هي النهايه والوصول إلى المقصد بواسطه الفصاحة واللسان . وهذا الأمر لا يؤتى لأيّ كاتب ما لم يكن حصيفا ذكيّا . فكيف كانت بلاغة جبرا وفنّه الرّوائيّ نعني ما هي مظاهر التجاوز الأسلوبيّ لعبارته واختراعاته ، وكيف كان وصفه وصوره المجازية ؟

أ - <u>التعبير الفنّي</u> :

يتّسم التعبير الفنّي في روايات جبرا بسمات مميّزه . فهو في بعض نواحيه قديم ، وفي بعض الآخر مجدّد ، وأحيانا يكون مزيجا من القديم والحديث . فكيف كان صوغه البيانيّ ؟

أ 1 - <u>الصياغه القديمه</u> :لا تخلو هذه الروايات من تعابير قديمه تدلّ على ترسّخ هذا الكاتب في محيطه العربيّ ، بل إنّنا نذهب إلى أبعد من ذلك ، لنذكر بأنّه فقد في يوم مّا إمكانيّه الكتابه بهذه اللّغة إلّا أنّه تفطّن إلى وجوب "التحديث" بدءا من اللغة ، فانبرى يشحذ ذاكرته ويستوعب عبقريّه اللغه العربيّة سنّا فسنّا ، حتّى أنّ الدّارس يجد في أعماله الرّوائيّه هذه ، بذورا لصياغة عربيّة قحّة . ويكفي في هذا المجال بإيراد بعض التعابير التي استقيناها من رواياته ، وهي تعابير تستمدّ خاصّياتها من الصّياغة القديمة . فنذكر على سبيل المثال : "خال حمرها - أسبح بوجهي ، همّي من الغيث ، تريدون الطين بلّه" (2) . "هل انطفأت النّار في قلبه ؟ لماذا يحتّم عليّ أن أردّد ما كان يردّد أهل القرون المظلمه : إذا كان الكلام من فضّه ، فالسكوت من ذهب ؟" - الرّصيف يعجّ بالحمّالين والرّكاب والساحنات الكبيره" (3) . - "... الوجوه والأعناق بللا بنضح العرق -... ويمور سواطه في طرقاتنا ... - ولند على نحو مّا يذكّرني بالاسكندر يوم حرم أسره للحصول على سر الخلود" (4) .

---

(1) لسان العرب - ابن منظور ماده :"بلغ" .

(2) جبرا -"صراخ"- ص ص 8 - 28 - 40 .

(3) جبرا -"السّفينه"- ص ص 75 - 126 - 160 .

(4) جبرا -"البحث"- ص ص 95 - 216 - 308 .

- سنتعل فصولا ورعبة - كبحث رعبتي - برجو عدركم إن لميتم بعص الإرعاج أو العنت في طريقكم إلى هده الماعه - وعلى كلّ درجه صفّ معراص منهم" (1) .

إنّ هده التعابير نسمدّ حدورها من الفصاحة العربيّه القدمة فهي تستند إلى مرجعيّة تقافيّة أوجدتها سنّة أدبيّه منذ الجاهليّة . وهي تعابير أصبحت جاهرة تدلّ على معناها العاديّ فحسب ، ولا تحمل في طيّاتها معاني حافّه لكثرة استعمالها في نفس الصّوغ . فعبارة "حال حبرها" أي تحوّل وتغيّر وانتقل من حال إلى أخرى ومن لون إلى لون . فالحبر انقلب من هيئه أولى إلى هيئة مخالفه . وهذا هو المعنى القاموسي لكلمة "حال" فهذه العباره استمدّت معناها من التحديد المرجعيّ الأوّل ولم تضف إليه شيئا . في حين أنّ "الأدبيّة" هي هده الإضافه التي تجعل الكلمة تفقد إلى معناها العاديّ معاني أخرى يستقيه الدّارس من السيّاق الدالّ على مدى عبقريّه صاحب النصّ . أمّا عبارة "تزيدون الطين بلّة" أو "إذا كان الكلام من فضّة" و "نضح العرق..." فهي عبارات ترجع بالأساس إلى الصّياغة القديمه ، بل إنّ الكاتب ذكر مرجعه عند قوله للمثل : "إذا كان الكلام من فضّة..." . فنسبه إلى أهل القرون المظلمة الذين أعادوا هذا المثل وكرّروه ، إلاّ أنّ حبرا لم يتوقّف عند الأخذ بهذه التعابير الشائعه ، وإنّما حاول أن يجدّد في كثير من الأحيان.

ب 2- الصّياغة المبتدله : إنّ الكتابه هي تجربه ، ولا بدّ للمؤلّف من أن يعبّر عن دواخله ، وهو لذلك يبحث عن الصور الجديدة التي تكسر المتداول وتفتح مجالات أرحب للتعبير والتصوير إلاّ أنّ حبرا قد سقط أحيانا في الابتذال :

يقول : "صحبت داعيا إيّاه لنشرب معي فنجانا من القهوه في المقهى المجاور ، ولكنّه أجاب دون أن ينظر إلى الوراء بأنّه لا يستطيع أن يفعل ذلك ، لأنّه لم يفرغ من جولته اللعينه بعد" .

- "لم يكن للنافذه ستائر وقد فاض منها ضوء شديد ألقى على الطريق ظلاّ طويلا للقضبان الحديديّه التي في النافذه" .

- الحّ عليّ بأن أذهب إلى أبيها وأطلب يدها منه كما تقتضي التقاليد" .

- "صاعقه أو غير صاعقه ، سأنتظر هنا إلى أن يقف المطر ... إنّني أفضّل صاعقه غير أكيده على نزلة صدريّة أكيدة" .

(1) حبرا -"الغرف الأخرى"- ص ص 3-14-33-90.

- كان جدّها هدا - عز الدين باسر - ساعرا ".
- وعندها يساورني القلق على ذلك السوق" .
- لقسوهم متلا كسف بصمعون أرداف نساء حيرانهم" .
- "... ذلك إل Glamour المعديّ البرّاق ..." .
- "... إنّك تخلط بين الثقافة وبين التقدّم ، بين إرهاف الحسّ وبين المال" .
-" أمّا اليد التي تضغط على أريريا كهربائيّة" .
- "قالت إنّها ما بلغت الثامنة عشرة إلاّ وقد طرأ عليها تغيّر ظاهر ، حيث أدركت أنّ والدها أثريا على حانوت بدأ صغيرا وانتهى كمتجر من أكبر متاجر المدينة" .
- "بما فيه من إسترفاع وتمويه" .
- "كانت تلك الحادثة نقطة التحوّل في تاريخهم" .
- "أريد مساعدتك في نشره" .
- "تعال عندي صباحا بعد غد" .
- "في يدها كتاب أصفر يظهر أنّها كانت تقرأ فيه .
- "وقلبي يضرب صدري كعشر مطارق .
- "نسفت قصر فنحوت ويحتني (1) .

إنّ هذه التعابير مبتذلة ، وقد سقط جبرا في بعض الأخطاء خاصّة في استعماله للحروف . فنجد أفعالا لازمة تصبح متعدّية بدون حرف والعكس صحيح أيضا . كما يضيف ظرف الزمن "بعد" إلى "لم" أداة النفي بدون موجب .

وفي المثال الثاني نستشفّ هنة في التصوير حيث تؤدّي العبارة إلى ضرب من اللغو والإطناب "القضبان الحديديّة التي في النّافذة". فهذه القضبان هي بلا شك قضبان النّافذة وفي سياق العبارة ، فهي إذن إسهاب ولغو وحشو في العبارة .
أمّا "أطلب يدها" فهي عبارة مأخوذة عن اللغات الأجنبيّة demander la main باللغة الفرنسيّة و to propose marriage باللغة الانكليزية .أمّا في لغتنا العربيّة فالعبارة المعروفة هي "خطبها" . وهذه الكلمة هي المتداولة .

أمّا التركيبان : عمر صاعقة /عمر أكيدة ، فيظهر التكلّف فيهما بارزا .

(1) "صراخ" ص ص 5-11-12-20-25-29-31-32-35-36-44-60-64-66-70-88-94.

فكأنّ اللغة لم تسعف الكاتب فالتجأ إلى هذا التركيب السّمسم . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المثال الموالي في : "جدّها هذا" .

أمّا الأخطاء الأخرى ، فهي إمّا استعمال سقيم للأودات والحروف مثل [إلا و] و [كـ] الزائدة في قوله "كمتجر"، وتركيب ظرف رملن ونحته نحتا جديدا "عندها" . وتكرار كلمة "بين" بدون موجب بلاغيّ وعدم نصب "معمول به" في المثال الأخير ، وهي أخطاء لا يمكن السّكوت عنها لفداحتها ، أمّا التصوير في المثال قبل الأخير "قلبي يضرب كعشر مطارق" فهو مسفّ . إذ تصوير سرعة الضرب وقوّة النبض بصوت المطارق العشر لا يؤدّي المعنى المقصود لذاته وهو الخوف والوجل الكبيرين الذين عمّا أمين عندما تفطّن إلى وجود جسم بجواره ليلا .

إنّ رواية "صراخ" هي أوّل عمل قصصيّ مطوّل ألّفه جبرا وقد كتبه في البداية باللغة الانكليزيّة ، ثمّ قام بترجمته إلى اللغة العربيّة إيمانا منه بأهميّة التعريب والكتابة بلغة الضاد من أجل نهضة عربيّة شاملة. إلاّ أنّ هذه الرّواية جاءت تشمل بعض الأخطاء التي كان من أهمّ أسبابها تأثّره الكبير بالصّيغة الأدبيّة في اللغة الانكليزيّة. إلاّ أنّ جبرا بعد تجربة طويلة مع الكلمة العربيّة ألّف روايات أخرى ، فجاءت سليمة في الغالب الأعمّ . ففي رواية "السّفينة" وجدنا بعض النقائص نذكر منها العيّنات التالية :

- ولمّا كانت البقعة الفوقا على الطريق إلى الجنوب المؤدّية إلى بيت لحم والخليل .
- [مها] تدمع عيناها لقصّة ترويها لها ، ثمّ تتصرّف معك كأنّ قلبها من البلاستيك ، تقبل بالرواج كمبدأ ولكنّها تماطل .
- أعني ، عليك أن تأكل هواء وتسكت .
- عطلتي البحريّة التي تصوّرتها بطيئه مترفة أناغش فيها الايطاليات والانكلزيات ، حوّلتها أنت إلى طريق زرعت بالمسامير .
- عادت إلى اكسفورد في أحد قطارات الليل ، دون كلمة تفسير واحده ، دون اعتذار .
- سأتشاطر ، سآخذك إلى بومبي .
- ... إنّها إحدى خلاصات أسلوب "الباروك" الذي كان لي به ولع خاصّ ..." (1) .

---

(1) جبرا- "السّفينة" ص ص 44 - 63 - 84 - 181 - 182 - 175 .

وورد في "البحث بعض الجمل المبتذلة نذكر منها التعابير التالية :

- "كل الآخرون منهمكين في التعليق على روعة المطبخ.

- "أنا ؟ بالكاد ... وأنت ؟"

- أنت معضمة على شيء أعرفه أم إنني لا أعرفه ؟

- الدكتور جواد حسني بدأ البحث مستنداً بشيء من منظور كاظم اسماعيل وابراهيم الحاج بوعل .

- يدرّبونك عشر سنوات على رؤية الإنسان كظاهرة مجتمعيّة - وإذا أنت في النهاية تفقد القدرة على رؤيته كإنسان متميّز ، كإنسان مستوحد ، أصالته في دخيلة ذهنه في خلايا دماغه .

- أمّا بالنسبة لوليد ورفاقه ؟

- وفي ضوء الشمعة القلق ، بدت أمّ وليد وزوجتي ، الجالستان أرضا قرب الميّت ، بعد أن انصرف الآخرون إلى بيوتهم كجثّتين أقيمت كلّ منهما على مؤخّرتها ، وقد تدثّرت كلتاهما ببطّانيّة رمادية من بطّانيات اللاجئين .

- كانت العجائز لا تتورّع عن مناغشته .

- وإذا بكوخ مهدّم تكوّمت جدرانه المنهارة قرب باب خشبيّ عتيق متآكل .

- إبتسمت ابتسامة مصبوغة بأحمر كثيف تجاوزت نتف منه شفتيها إلى أسنانها الكبيرة (1) .

أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فقد جاءت طبعتها الثانية الصادرة بتونس مليئة بأخطاء مطبعيّة متنوّعة ممّا اضطرّنا إلى الرجوع إلى الطبعة الأولى.وفعلا وجدنا بها بعض الأخطاء والتراكيب السقيمة المبتذلة نورد منها بعض الأمثلة :

- "... ولكنّهم لكثرتهم بقوا منحشرين متلاصقين وبصمت غريب .

- ولما لم أفعل مثلما فعل،بل بقيت أتطلّع إلى وجوههم محاولا أن أتعرّف على بعضهم

- في تلك اللحظة انحنى بعض الذين قربها إلى باب الحوض ...

- ... ابتعد إلى أن رأيته ينعطف في شارع ثانويّ ويختفي

- مقتّب في وجهها وهي تتحوّل إلى "الكبير" الأوّل .

- قالت لرفيقتي ، وهي ترفع منظريها عن عينيها .

---

(1) جبرا،"البحث"،ص ص37- 38 - 82 - 90 - 95 - 124 - 190 .

- أعادت المرأة التي وراء المكتب المبطره إلى عينيها .

- وأشارت لي بيديها أن اقترب فاقتربت .

- كان شعرها قصيرا وعيناها واسعتين شديدتي البريق .

- إنّي أطلب إليها ألاّ ينشر غسيلها القذر في هذه القاعة .

- أخذ يسرع بالمشي .

- تختلق من عندياتك .

- طمأنني بأنّه على الأقلّ ، لم يلفظ بعد أنفاسه الأخيرة .

- قام على كرسيه .

- سلمت أمري لله .

- كدت أطأ على ظهر رجل جالس على الدرج .

- في أعماق الذات من كلّ إنسان توق إلى تلقّي هواتف أو هواجس أو بشاطات .

- هذا هو المهمّ بالنّسبة لنا .

- في فكر وحياة غير علوان .

- أخذ جوانيت الجلوي .

- وباستغراب لم أتوقّعه منه قال .

- كانت الشّمس قد طلعت حمراء ملتهبة من بين غيوم شفيفة "(1) .

إنّ هذه التعابير والجمل وردت مبتذلة أو خاطئة وسقيمة . وهي في محصلها ترتكز على عدم تفطّن إلى الصّياغة العربيّة الصّحيحة،ولعلّ مردّها أنّ الكاتب يسعى إلى تطويع اللغة العربيّة إلى تراكيب أجنبيّة عامّة وتراكيب انكليزيّة بصفة أخص . فعبارات "عليك أن تأكل هواء وتسكت أو "إحدى خلاصات أسلوب الباروك" أو "كان الآخرون منهمكين في التعليق" أو "وهي تتحوّل إلى الكبر الأوّل" وأيضا "ألاّ ينشر غسيلها القذر في هذه القاعة" كلّها مستقاة من تراكيب أجنبيّة تبرز بفصل نو عنه صورها وطريقة ارتباطها الغريب عن اللغة العربيّة والممجوج منها . أمّا بقيّة التراكيب فهي في الغالب الأعمّ ، تتعلّق باستعمال سقيم للحروف في العربيّة . وكما

---

(1) جبرا ـ"الغرف الأخرى": ص ص 8 - 9 - 11 - 12 - 26 - 27 - 39 - 54 - 66 - 74- 78 - 86 - 90 - 95 - 136 - 144 - 158 - 162 .

نعلم ، فإنّ للعربيّة عبقريتها في هذا المضمار . فاللغة العربيـــّة تعطي للحرف إمكانات عدّة للتّصرّف في تركيب الجمل والرّبط بين عناصرها وفق معانيها المستهـــــدفة .

إنّ هذه الصيغ التي حاول الكاتب أن يصوّر بها معاني معبّنة ويبلغ بواسطتها مقاصد واضحة ، جاءت فاشلة بل غلب عليها الابتذال والإسفاف أحيانا . إلاّ أنّنا نشير إلى أنّ رواية جبرا الأولى كانت أكثر الرّوايات عرضة لهذه الأخطاء . وهذا لا يعني أنّ أسلوب جبرا خال من الابتكار والإبداع .

- الصياغة المبتكرة :

إنّ فنّ القول عند جبرا ، يتميّز بصياغته الجديدة . ولا غرو في ذلك فهو من دعاة التجديد منذ أواسط الأربعينات بل إنّ دعوته إلى التجديد الأسلوبيّ لم تقتصر على العمل الرّوائيّ وإنّما شملت أيضا فنونا أخرى كالشعر والفنّ التشكيليّ (1) . وقد كانت مساهمته في مجلة "شعر" ضربا من التحوّل في الصورة الشعريّة . وقد ركّز بصفة خاصّة على تفجير اللغة معتمدا على خياله الخلاّق . فسعى لذلك إلى رسم اللحظات وتصوير الدقائق بعبارات ذات إيقاع حديث . إلاّ أنّ جبرا ينبّه إلى أنّ عمليّة التفجير لها هدف واضح وقصد محدّد ، فيقول :"... محاولة تفجير اللغة ، إذا لم تؤدّ إلى تعميق الإيصال وتوسيع إمكاناته لا تحقّق أيّ هدف يذكر" (2) . فكيف كانت صورة الفنّ من خلال أعماله الرّوائيّة ؟

أ- الصورة الفنيّة :

يبدع جبرا صورة الفنّ عندما يتعلّق الأمر بتصوير المشاهد الحيّة ، فهو يجد في اللحظة القصيرة التي تتأرجح فيهـا العواطف وتتأزّم الرؤى ضالّته . وإن كان الرّسام يسعى بريشتـه إلى إبـداع لوحة ، تكـاد تنطـق ، فإنّ جبرا - وهو رسّام أيضا - يبدع صوره بالكلمة فيتمّ المعنى ويبلغ المقصـــود ، فتأتي صورة مشاهد قصيــرة لكنّهـا معبّــرة .

---

(1) جبرا -"الفنّ والحلم والفعل"- ص ص 281 - 282 .

(2) م. ن. ص 288 .

1 - الصورة اللقطـــة :

إنّ الصورة اللقطة هي المرتبطة بلحظة مّا ، ووضع مّا و "بتوقّف طابع اللقطة ومبرّر وجودها على مدى مساهمتها في مجريات أحداث القصّة أو الموضوع ضمن هذا الجسد المتلاحق من اللقطات" (1) .

ولا شكّ أنّ الفنّان الحصيف هو الّذي يستطيع أن ينتقي الصّور - اللقطات الّتي ترخر بها حياتنا ليجرحها أمامنا في لحظتها الصافيّة حتّى تفعل فعلها في المرء ويتفاعل معها التفاعل كلّه . وجبرا مغرم بالصّورة -اللقطة ، إذ فيها من التّركيز والدّقة والتحليل والعمق ما يبيح للقارئ التكهّن بالآتي وتصوّر القادم . وقد وردت رواية جبرا الأولى مصمّخة بهذه الصور مفعمة بها . يقول جبرا : "تسلّطت عليّ أفكاري تحوم حولي كعشرات الطّيور منذ أن قضيت الأيّام الأخيرة وحدي في عطلة على الجبل ، أذهب من مكان إلى آخر كناسك لا رفيق له إلاّ عصاه" .

- "كان رجلا بدينا يلبس نظارات حوافها قرنيّة غليظة تضخّم عينيه الصغيرتين النفّاذتيــــن" .

- "لربّما اندلعت أمّ في ثوبه من الغضب وهاجمت ابنها بحذائها في شراسة الذئب" .

- "نظرت سميّة إليّ من وراء سحاب من الدّموع"

- "وقد وقعت في حبّها كمن يقع في لجّة عارمة قبل النهيّء لها فكان حبّي حبويّا يائســــا".

- "تفتّق الليل عن فجر كئيب" .

- "لقد تساقطت الدّنيا حولي حطاما" .

- "الصّت الأغصان في أقواس شاهقة فوقنا" .

- "لقد قضت عنايت حياتها وهي تتمرّغ في أوحال الماضي" .

- لذّ لي أن أمشي خلال ستائر من مطر كحبات البرد" .

- "دنت منّي وقد أسقطت أثوابها بين يدي كفاكهة جنية" .

- "... لكنّها تستّنت برجلي كأفعى تريد الالتفاف حولها" .

---

(1) محمد علي المرجاني ، "في السرد المستقبلي" ، ص 120 .

- "انبثقت الشمس في لهيب فاض به الأفق"(1) .

إنّ هذه الاستعارات والتشابيه تحدّد لنا ملامح صور أرادها جبرا انطباعا ذهنيّا يساعد على استيعاب المغزى ، فجبرا بهذه الصيغ القصيرة والصور المركّزة إنّما يدفع القارئ إلى استكناه الرؤية وفضح الدواخل المتأجّجة العواطف . فهو يصوّر الأفكار طيورا والأمّ وهي تعامل الابن بفضاضة وغلظة والتّاجر المستغلّ بنظاراته القرنيّة مخيفا . وهي صور مركّزة توضح للقارئ مداليلها بدقّة ودراية .

إلاّ أنّ هذه الصور - وإن وردت مضمّخة بالرّمز، ثريّة بالتلميح والإشارات - فإنّها لم ترق إلى مصاف الصور العميقة الثراء الكثيرة التعاريج والإضافات . وقد جاءت رواية "السّفينة" أكثر إشراقا ، وأقوى عبارة وأعمق خيالا . يقول عصام السلمان مفتتحا السّرد : "البحر جسر الخلاص ، البحر الطريّ الناعم ، الأثيث العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجة إيقاع عنيف العصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر ، والشفاه العريضة والأذرع الممتدّة كالشراك اللذيذة ، البحر خلاص جديد ! إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ، إلى الشاطئ الذي انبثقت عليه ربّة الحبّ من زبد البحر ، ونفث النسيم"(2) . إنّ الصورة اللقطة في هذه الفقرة حيّة، فيها غناء للبحر، وبالبحر. فامتداد الماء وتهادي السّفينة ، وفق رنّة إيقاعيّة تتّبع حركة المدّ والجزر ، دفعت الكاتب إلى خلق إيقاع لغويّ يجسّد هذه الحركة ويبرزها. فكانت الشاعريّة وسلاسة العبارة ورونقها"هوسا"(3) استبدّ بالأديب فجعله يسعى إلى خلق لغة تخترق ذهن القارئ لتبعث فيه ضربا من الانتشاء واللذة .

إنّ الصورة اللقطة عند جبرا في هذه الرّواية تحمل في طيّاتها رؤية كاملة للكون والحياة . فالصورة تعبير عن اللحظة الحرجة التي تتفاعل فيها نفسيّة الشخصيّة

---

(1) جبرا ـ"صراخ"ـ ص ص 8 - 12 - 17 - 22 - 52 - 53 - 70 - 72 - 85 - 89 - 91 - 94 .

(2) جبرا ـ"السّفينة"ـ ص 9 .

(3) يقول جبرا في "ينابيع الرؤيا" : "الأسلوب كان دائما جزءا من هوس الفنّان ، منذ أن بدأ يكتب أو يرسم : لعلّه كان في الأصل يعتبره هبة لا واعية ... لكنّه في القرن العشرين هوس واع لا لدى الفنّان وحده ، بل أيضا لدى المتلقّي الذي يطالب الفنّ بأسلوب متفرّد يدفع عنه حسّ الرّتابة أو التكرار أو سماع الصدى ويقنعه أخيرا بأنّه أمام أصالة حقيقيّة" ، ص 14 .

مع العالم الخارجيّ . فإذا البطل يرمق الخارج بعين فاحصة دقيقة تسعى إلى استبعاب الزمن في تدفّقه لتوقفه وترسمه . ولعلّ أبرز مثل على ذلك عبور السّفينة لمضيق الكورينت (1) حيث يمسي العبور كناية عن ولادة جديدة ، وهو المولّد لذكريات عيد الميلاد وصور الاحتفال الدينيّ والنفسيّ بالحياة والتجدّد لها (2) . وتبلغ الصورة اللقطة قمّتها مع تصوير المأساة إبّان الوقوف أمام الموت مدهوشا . يقول الرّاوي متذكّرا صديقه فايز الشهيد : "لقد قتل صديقي وأنا عند رأسه أعجز من امرأة ، أعجز من طفل . وغابت الشّمس غير حافلة بالمدينة الجريحة ، وأنا جالس عند رأسه أكشّ عنه الذباب ، هذه الأرض العريضة - ما أضيقها !" (3) .

إنّ الصورة اللقطة في رواية "السّفينة" بلغت درجة عاليّة من الشفافيّة والغنائيّة . بل إنّها أتت متميّزة بألفاظها المنتقاة الّتي تسعى إلى رسم الواقع رسما فنيّا ، يخرج من نطاق الصياغة القديمة إلى صياغة مستحدثة تقوم أساسا على استنباط علاقات جديدة بين الألفاظ . فقول الكاتب "هذه الأرض العريضة ، ما أضيقها !" . تدلّ عمّا يعتمل في نفس الرّاوي من صراع كبير . فالأرض المنبسطة أمامه الممتدّة الواسعة الفسيحة بدت له في تلك اللحظة الحرجة وقد فارق فايز الحياة شديدة الصّغر ، فكأنّها تضاهي الفراغ . إنّ هذه العبارة جاءت صارخة الشّاعريّة دفّاقة الغنائيّة . وهو عين ما نلحظه في رواية "البحث" حيث تتحدّ الغنائيّة مع الوضع المأساوي ، فتكون الصورة اللقطة المعبّرة . يقول وليد إبّان القبض عليه : "كانت البلدة تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد . رأيتها تتلألأ كجوهرة وتملأ أجواءها عصافير السنونو ، ورأيتها وزهر اللّوز والمشمش تحتضن منازلها وتنطلق الزغاريد من شبابيكها ، ورأيتها والثلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها ، ورأيتها يوم 7 حزيران ومدافع الاسرائيليين تدكّ منازلها ، وتصرع أهلها ، ثمّ جاؤوا بعد العصر فانحنى محتلّين..." (4) .

---

(1) جبرا ـ "السّفينة" ـ ص ص 51 - 53 .

(2) أصدر جبرا كتابا يحمل هذا العنوان : "A celebration of life "Essays on litterature and Art" "تمجيد الحياة : "دراسات في الأدب والفنّ" .

(3) جبرا ـ "السّفينة" ـ ص 71 .

(4) جبرا ـ "البحث" ـ ص 243 .

إنّ هذه الصور اللقطات تكوّن مشاهد من البلدة عبر تعبير رسميّ وفق الفصول والأحداث . وقد عبّر وليد عمّا يعتمل في داخله من رؤى . فالمدينة هي القدس والرس هو لحظة القبض على البطل . فإذا هو ينظر إلى المدينة ويرسمها وفق أزمنة متعثّرة . وقد جاءت هذه الصور متتابعة متناسقة لتعيد البطل إلى ماضيه ونسيان واقع القبض عليه . إنّه التغنّي بالمأساة ، مأساة وليد ، ومن ورائه مأساة المدينة ومأساة شعب بأكمله . والعمل الفنّي "ليس هو الشيء الجميل الناجم عن تسجيل مباشر من الطبيعة والواقع ، بل هو تعبير جماليّ عن الأشياء والطبيعة والحياة الإنسانيّة ، لأنّ هذا التعبير هو الذي يكشف عن إحساس الإنسان الجماليّ ، وقيمه الجماليّة بحيث يمكن أن يحوّل أي موضوع سواء كان جميلا أو قبيحا أو شرّيرا إلى عمل فنّي ذي قيمة جماليّة إذا ما أحسن الفنّان التعبير عنه"(1) . وقد استطاع جبرا أن يعطي للصورة مدلولها . فإذا هي أسّ التعبير عنده . إنّ ميزة الشعر هي لغته المشحونة بالإيحاء ، المصمّمة بالخيال . وميزة جبرا في رواياته تتمثّل في الطاقة التعبيريّة التي أوجدها في لغته وعباراته وجمله . وقد جاءت روايته "الغرف الأخرى" مدعّمة لهذا المسار ، بل إنّه أفلح في تصويره للمشاهد المعبّرة عن الحبّ والعشق والجنس . يقول الرّاوي وقد وقف أمام أبواب الغرف الثلاث : "... ولنافذة واحدة رأيت في مجتلاهـا تناقضات الدنيا كلّهـــا . رأيت التمنّع ، ورأيت المجون، رأيت الشبق ورأيت إنكار الذات . رأيت الغواية ، ورأيت الصدّ . رأيت القدرة على كلّ شيء ، ورأيت العجز المطلق .

أمسكت عن النطق إزاء هذه التماثيل المسحورة بأسرارها وانصرفت عنهن قبل أن يتهاوى اللغز عن ذراه الرائعة ..."(2) .

إنّ جبرا في هذه الفقرة يتعمّق الذات الإنسانيّة سابرا دواخلها ، متتبّعا أعماقها ساعيا إلى "موضوع كبير"(3) طالما دعا الكتّاب إلى الاهتمام به ويتمثّل هذا

---

(1) محمد علي الفرجاني : "في الربط التشكيلي" ، ص 126 .

(2) جبرا : "الغرف الأخرى"-ص 89 .

(3) كتب جبرا مقالا موسوما بـ : "الرواية العربية والموضوع الكبير" . انظر : الرحلة الثامنة ، ص ص 95 - 106 .

الموضوع في اكتشاف "المناطق المظلمة" عند الإنسان ، وبدونه تكون الرّواية فاشلة . فاللغز أو المتاهة أو الضياع أو الفراغ هو المضمون المحبّب لجبرا . فذات الإنسان عنده عالم غريب يتطلّب - لولوجه - إحساسا بالحياة ، ومعايشة لها . وأجواء القدر في هذه الفقرة يمثّلن القدر الدافع إلى دهليز العجائب ، دهليز الألغاز . ولعلّ الكاتب يستلهم المثل الّذي أورده عبد الله بن المقفّع والمتعلّق بالرجل الهارب من الفيل الهائج إلى بئر الأفاعي (1) .وما الدهليز عند جبرا إلاّ المصير الّذي ينتظر الإنسان ، وما هذه البئر العميقة إلاّ نهاية المرء الّذي يستطيب الحياة لحين .

إنّ الصورة عند جبرا هي لحظة حيّة نابضة تنبئ بالآتي وتصوّر المستقبل . وقد ارتبطت الصورة اللقطة على لحظة الإنسان الحرجة . إلاّ أنّ جبرا كثيرا ما يعمد إلى متابعة مشاهده وتطوير الحدث ، ممّا يجعل صورته مشهدا حيّا مسترسلا متتابعا، عندئذ يعطي جبرا لهذه الصورة مجالها الواسع في التعبير ، فتمسي الصورة - مشهدا .

2- <u>الصورة / المشهد</u> :

إنّ الصورة المشهد تمثّل قمّة الإبداع الفنّي عند هذا الأديب . فإن كان الشعر يقوم على الصورة الفنيّة ، فإنّ جبرا بنى رواياته على ضرب من الصور جديد ، هو الصورة/المشهد . وفيها نلحظ أنّ الحدث - وإن يبدو أنّه قد توقّف - إلاّ أنّه يتموّج جماليّا ويتدرّج ببطء شديد إلى أمام وبعمق . فكلّ صورة / مشهد هي كالمفصل الّذي يربط مرحلتين . ونكتفي في هذا المضمار بإيراد بعض الأمثلة من رواياته . ونركّز بصفة خاصّة على روايته الأولى لأنّها بالأساس العمل الأوّل الذي بررت فيه قيمة الصورة/المشهد في الرّواية العربيّة كلّها ، لا عبر روايات جبرا فحسب . وإنّما لا نعدم الصواب إن قلنا إنّ جبرا بلغ في هذا المجال مدى بعيدا في إبداعه ، بل لعلّنا لا نسرف القول عندما نقرّ بأنّ جبرا يبدع بحقّ إبان هذه الصور/المشاهد التي عبرها يحلّل شخوصه ويطوّر أحداثه ، بل إنّ هذه الصور تتميّز بما تضيفه من صبغة قصصيّة على ذاتها . فالمشهد ليس مجرّد تشبيه وتصوير متّسق ، وإنّما هو جمال يتدرّج بنا ، ولعلّ أبدع مثال على ذلك هو عند ربط المشهد التصوّري الجماليّ بالحلـم

(1) ابن المقفّع-"كليلة ودمنة"- ص ص 65 - 67 .

من ناحيه وبالواقع من ناحية ثانية .

من هذه المشاهد نعطي العينات التالية :

- "عندما أصبح مصباح الشارع خلفي ، تفحّصت ظلّي الطويل الذي ضخّم تأرجح ذراعيّ وفضح شيئا من البخترة في مشيتي ، إلاّ أنّني أعجبت بشكل رأسي ظلاّ وهـــو ينزلق أمامي ، ولكن سرعان ما استطال الظلّ وفقد ما فيه من تناسب ولم يـــرق لـــي"(1) .

إنّ جبرا يتابع مشهده وينهي الصورة لتصبح رمزا واضح السمات . فالظلّ هنا هو "الصنو" أو "الشبيه" ولعلّه أيضا "الحبيب" الذي نتّفق معه أو لا نتّفق . إلاّ أنّ "الظلّ" هنا استطال فـ "تجبّر" ولم يعد يتناسب وصاحبه وهو ما وقع فعلا بين أمين وسميّـــة .

-"بينما وقف في ركن من الغرفة رجلان آخران يصرخان به أن اذهب إلى حيث القف! وكان على الأرض صحون مهشّمة،وقطّة سوداء صغيرة تنظر في حيرة إلى الرجل الذي يحزم الثياب وحين ابتعدت من النافذة كانت صرخاتهم الغضبى لا تزال تملأ الشارع فيتردّد لها صدى أجوف من المنازل الحجريّة الكبيرة المغمورة في الظلام"(2).

- "كان في حديقتنا ورود حمراء وأخرى صفراء،ولكنّنا كنّا نؤثر الصفراء منهما ، لأنّها - كما كنّا نقول - تعكس لهيب الشمس ، لهيب الحياة وتتفجّر الشمس أحيانا بألوان مترفة من بين الغيوم بعد همي من الغيث ، فننصب خلال النافذة المردوحة على "الكنبة حيث استلقت سميّة فتّانة في شبه عريها ، ونهداها سافران في تلك اللمعة الذهبيّة ، والموسيقى تنطلق من الغراموفون كسيل من حالات العشاق . فأقول لها إنّ فيها الإوزات البيضاء تحلّق والزوارق الوسنانة تعوم . فتقول أن لا ، تلك أسماك تقلع عبر البحار لترسو عند شطآن من الرقص ، أو لعلّها شواطئ تنفيها دوّامات الجحيم ... وكان في الموسيقى أحيانا هجعة الريف في أيّام الصيف [...] أقول لها في عبارات لا نهاية لها ، إنّ شعرها كحقل من القمح قبل الحصاد ، وإن في أطرافه قد علقت زهور صفراء وإنّ عينيها كذا وشفتيها كذا،تحلّلا جسمهـــــا عضوا

---

(1) جبرا -"صراخ"- ص 8 .

(2) م.ن. ص 12 .

عصوا لأعرو إليه جمال أحس ما حلق الله لمتعة الإنسان" (1) .

-" [...] أحب من الأشجار ما كان ملتفّ الفنن ، ينفجّر من الأرض بما فيه من قوّة كامنة . فكانت تتردّد على الحرش وتتمنّى لو تستطيع الرّسم ، فترسم تلك الجذوع الملتوية الجبّارة . ثمّ اعتبرت جسمها شجرة تشعر بالعصارة تتوثّب في أعضائه ، وأزهر جسمها فاعتزت بنوره وهي صامتة . (فأقول لها : كان ذلك أوّل تفتّح البراعم ...) . وإذا ما اكتمل عودها ، كانت هيفاء فارعة كما تشتهي . وحالما التقينا حمل الحبّ إلى جسدها وذهنها دفئا كدفء الشّمس . فأنضج فيها حسنا جديدا : "ها قد أثمر الآن" تقول ذلك ، وترتمي بين ذراعي" (2) .

إنّ هذه الصور - اللوحات هي مشاهد إبداعيّة تتغنّى في الغالب الأعمّ بالحبّ والعلاقات الإنسانيّة مضمّخة بإيحاءات مستمدّة من الطبيعة في تفاعلها وتغيّرها . لذلك جاءت شاعريّة المنحى . وقد زادها الحوار الأحادي (البطل يخاطب ذاته) والحوار الثنائي (البطل وحبيبته) أكثر بهاء وأشدّ صفاء . إنّ اللوحة عند جبرا هي مشهد تمسي فيه الصورة شكلا تعبيريّا خاصّ السمة . وكأنّ جبرا يجد فيه لذة للحديث ، فينساق وراء الصور بحثا واستقصاءا . وهذا التوظيف للصورة / اللوحة أعطى للرّواية أبعادا أخرى . وإذا الصور تترابط بخيط دقيق غاية الدّقة ، عبره يبرز البناء الفنّي . فالعمل الرّوائيّ انصهار كامل لعناصر شتّى تتكامل وتتظافر لإتحاده في شكله الأمثل. وذاك هو باطن النّص ولبّه .

وفي رواية "السّفينة" كان للصورة/المشهد دور رئيسيّ في نموّ الحدث الدّراميّ. فالصورة عند جبرا مرحلة سردته ، دافعة إلى أمام يعطي للكلمة قوّتها وحدوثها وبضاعتها . يقول الرّاوي (وديع عسّاف) واصفا رقصة لمى. : "... لقد كانت شيئا مستحيلا آلهة تترنّح ، بين الحلم والحمية ، أو جسدا سلطانيّا لعظمة الأمواج من قمقم قديم . كانت عيناها مكحّلتين بأسود يمتد في خط من الجفن في اتّجاه الصدغ . فبدو العينان واسعتين بحسّدان نوق الشعراء والرّسامين وأوهامهم

---

(1) جبرا."صراخ".ص ص 28 - 29 .

(2) م. ن. ص 45 .

اللذيذة . العانيّة الذكيّة ، فريسة الهوى الّتي تفترس محبّيها ، سيرسه الّتي تحول عشّاقها إلى خنازير - ولكنّها في رقّة ضوء القمر نفسه ، وحتّى جسدها وهو ينثني ويتكسّر ويبرز الخفيّ والشّهيّ ، يبدو لوهلة مّا كأنّه يذوب في النسيم ويشفّ ويتلاشى... ولكن القدّيس توما الأكويني - ما الّذي يفعله بين تينك الشّفتين الوامصتين ، وراء ذينك النهدين المخمورين ؟ أين تتوارى أفكارها الفلسفيّة عندما تجمّد نفسها من الخصر فأسفل ، لكي تنفض بالكتفين ، فتركّز الهمّ في الثّديين الرجراجين ثمّ تجمّد الصّدر وترمز بالرّدفيــن ؟"(1) .

إنّ تصوير جبرا للراقصة بعين راويه وديع فيه من الشّاعريّة الكثير . فهو يفتح الصورة ويبدؤها بالتعبير عن خيانه الكلمة ووقوفها عاجزة أمام الرّسم الصحيح ، فالراقصة قمّة في الإبداع فهي معجزة "شيء مستحيل" . وهي فوق العقل والخيال لذا زاوج الكاتب هده الراقصة بالإله والشيطان معا . فهي في كلا الحالين "مهيمنة" "قادرة" "مقتدرة" .فـ"لمى" وقد انعتقت وأخذها الجوّ الجميل تمادت في الرقص ناسية أو متناسية الواقع . فأعطت ممّا تستطيع الكثير ، بل إنّ الكاتب جعل منها شيطانا كان محبوسا وسط قمقم في قاع البحر . فلمّا وجد حرّيّته انساب انسيابا ، ورقص حبّا في الحرّيّة وعبادة لها . فكأنّه ساع إلى التحام بالكون الّذي منع عنه ورُبط دونه دهورا . وهذه الصورة نجدها بصورة تكاد تكون مماثلة في "حدث أبو هريرة قال" حيث يمسي الرقص عادة ذوبانا في الكون المحيط وانغماسا في لدائذه تذوّقا وافتتانا . و"لمى" ، في هذه الرقصة ، تذكرنا ميارى المسعدي في السدّ . وهي أيضا "نجوى" في رواية "عالم بلا خرائط" الّتي ألّفها جبرا معيّة عبد الرحمان منيف .
إنّ "لمى" وقد أخذها الرقص انعدم منها الوزن ، فإذا هي في رهافة النور ، بل إنّ جسمها لرقّتـه وشفافيته أمسى مع الهواء فَفَنِيَ فيه . إنّ هذه الصورة المشهد هي لحظة من لحظات العمق المأساوي . فالرقصة ، بقدر ما تدلّ على الجوّ الجميل المبهج ، إلاّ أنّها تؤدّي إلى ثورة فالح الداخليّة فينفجر غضبا ويتألّم مهتاجا .

إنّ الصورة/المشهد هي في السرد ضرب من التوغّل في عمق المأساة بتصويرها للدواخل الدفينة ، وهي في نفس الوقت ترتيب للذروة - الثوره . فــإذا

---

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 100 .

الحدث يتحفّز إلى أمام . وفي رواية "البحث" تأخذ الصورة/المشهد دلالة خاصّة حيث تؤدّي إلى فضح الدّواخل وإبراز مفاصل العقد تدريجيًا . والوصف عند جبرا ليس معطى إضافيًا لا قيمة له ، وإنّما هو بالأساس تعميق للمأساة ، وتأكيد لوضعيّة الإنسان المتردّية (1) . يقول الرّاوي عيسى ناصر واصفا "وليد مسعود" وقد عاد من إيطاليا : "... لن أنسى وجه وليد الذي رأيته ذلك اليوم ، لأنّه هو الوجه الذي حمر في ذهني حتّى هذه السّاعة ، يتحدّثون عن المآسي تتخلّل الأفراح ، عن الضحك يغالبه البكاء ، عن النشوة بفتّتها الحزن ، عن التصميم واليأس ومجابهة الموت مع معانقة الجمال والرّوعة - أخلط هذه كلّها معا - تتكامل صورة وليد ، ومرّة أخرى ، وكأنّني في منجرني القديمة قبل أكثر من خمس عشرة سنة ، شعرت أنّ هذا المخلوق جاءنا خطأ ، جاءنا إلى حيث ما كان عليه أن يجيء ، جاءنا وكان لا بدّ له من المجيء ، جاءنا عاشما ضالاّ غريبا ، وسيبقى في حياتنا عاشما ضالاّ غريبا ووحيدا ،رغم تهافت والديه عليه ، كتهافت أولئك الأطفال على الملبّس التي تناثرت من الجرّة المحطّمة"(2).

إنّ صورة وليد وفق منظور الرّاوي مليئة بعمق المأساة وقد جاءت عباراتها مضمّخة بكلمات تحدّد وضعيّة الإنسان في الكون . فوليد حامل لقناع الفاجعة وهو قناع/وجه ، تبرز فيه التناقضات والمقابلات . إنّه وجه حقيقيّ إنسانيّ . فالفرد - إذ يأتي إلى الكون - إنّما يأتيه صائحا ، صارخا إلاّ أنّ هذا الصراخ يحمل في طيّاته خوف المرء من هذا العالم الذي قد يتضاحك أمامه ويبتسم إلاّ أنّه سرعان ما يتغيّر فإذا هو صارم حقود . فإن كانت الطفولة ضحك وفرح وصخب لذيذ ، فإنّ ما يتلوهـا من مراحل هو المأساة ذاتها ، فيحزن الفرد ،ليفرح من حين لحين.وبين الفرح والبؤس

(1) يقول جبرا : "أنا منذ صغري ، على ما أذكر ، كنت أقرأ الروايات المترجمة وحتى الروايات العربيّة ، روايات المدرسة الواقعيّة والمدرسة الطبيعيّة كمؤلفات ، إ. زولا مثلا ، حين كنت أقرأها ، كنت أملّ الوصف المسهب . الوصف الدقيق لجزئيات الظروف التي توجد فيها الشخصيّة للبيت للأثاث للطبيعة . وحتّى ملامح الإنسان وهو يتحرّك وهو يتكلّم أو يضحك ... هذا النوع من الوصف كنت أملّه منذ أن كنت صغيرا ... كنت أتمتّع بالحوار، والحوار - [...] - جعلني أدرك أنّك تستطيع عن طريق الحوار ، أن "تصف" وتجسّد فليس كلّ حوار تجريديًا ، ليس كلّه أفكارا صرفة" . أنظر-"النّصّ والحلم والفعل"- ص 174 .

(2) جبرا -"البحث"- ص 107 .

تتضّح صورة وليد وهي صورة ستتشفّها من خلال كتاب "البحث" كلّه . ومن ثمّ ، فإنّ الصورة عند جبرا هي تأكيد للحظة درامية يسبر أغوارها راو فطن . ففي قدوم وليد هبوط له من علم اللاهوت الّذي كان يدرسه بإيطاليا إلى عالم المأساة ، عالم الإنســـان .

إنّ الصورة عند جبرا هي بالأساس تحسّس للحظات الفاجعة ، وهو عين ما نجده في رواية "الغرف الأخرى". فالرّاوي ، إذ يتحدّث يفتضح داخليّا ، ويبرز من خلال عباراته الصور - المشاهد تباعا ، كاللقطات السينمائيّة (1) . . فإذا هي تنير ما يأتي وتحدّد المسار الرّوائيّ . يقول الرّاوي مبتدعا صورة الخلق "[...] قد أتصوّر أنّ بين أصابعَ يدي إذا نفضتهما هكذا ، تتساقط الجنان - جنان الله الخالدات على الأرض ، والرّجال والنّساء في عشق أبديّ ... ولكنّني أعلم أنّ أصابعي هذه قد تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآثام ، فتحلّ هاويات الجحيم مكان الجنان، والرجال والنّساء في عذاب أبديّ ..."(2) .

إنّ هذه الصور/المشاهد نابعة من فكرة الخلق والإبداع ، فالرّاوي - إذ يتخيّل قدرته على العطاء - إنّما يؤكّدها ضمنيّا . فرغم ضياعه وشعوره بالفراغ فإنّه يحسّ حدسيّا أنّ له طاقة الفعل والبعث . ولا غرو في ذلك فالفنّ عامّة والكتابة خاصّة صنو لفعل الإله . فالرّاوي وهو كاتب ، كما أبرزنا سالفا ، يتخيّل فعله وهو يبعث العالم ويعيد خلقه من جديد ، إلاّ أنّه يحسّ أنّ هذه القدرة هي - رغم ذلك - قدرة "إنسيّة" أي إنّه إذ يخلق ويبعث ، إنّما يخلق إنسانا وسط عالم معاد ، تتلاعب به رياح قدر عات . ومن ثمّ تبرز مأساة الإنسان.فأصابع الرّاوي قد تمسي منبعا لـ"رسوم" تجمع بين متناقضات هي من الكون وإليه.فَقَدَرُ الإنسان أن يكون إنسانا ، أي أن يعيش معضلته ووضعيّته. فهذه الصورة هي تحديد لمصير الإنسان المدعوّ دوما إلى تحمّل الأوزار والأتعاب.فمنذ ولوج الفرد إلى العالم ،وهو في صراع متواصل إلى أن تبلغ من الحياة مبلغه. إنّها الدورة الأزليّة للحياة التي يلجها الإنسان صائحا ، ليخرج منها نائحا .

---

(1) كتب جبرا بعض الأعمال لإنتاجها سينمائيّا نذكر على سبيل المثال : - أيّام العقاب ، - الملك الشمس .

(2) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 147 .

إنّ جبرا يجد في هذه الصورة/ المشهد منبعا كبيرا لتحديد وضعيّة الإنسان، فيتساوق مع الصورة ويصمّمها بالحوار الداخليّ أوالحوار مع الآخرين ممّا يجعلها ناطقة صاخبة يستدرج القارئ ، حتّى يبلغ منتهاها . وللحوار عند جبرا قيمة خاصّة، ولا غرو أن ينعت أعماله بال"حواريات" . فكلّ أعماله يرتكز على هذا الحوار النابع من الرّواي أوّلا ثمّ من الشخوص ثانيا. وجبرا يعترف بأهميّة الحوار . فيقول : "يبقى همّي الحقيقيّ هو الحوار ، وعن طريق الحوار أريد أن أجعل لهذه المرئيات قيمتها الحقيقيّة . لولا الحوار لما استطعت ربّما أن أجعل المرئيات التي أصفها ، أو التي عليّ أن أصفها ، القيمة التي يجب أن تكون لها ، في السّياق الرّوائيّ . فالحوار ينبغي أن يكون متصّلا بالمرئيّات التي تحيط بالأشخاص الذين يقومون بهذا الحوار ، بهذا المعنى إذن أنا أعني بالوصف"(1) .

إنّ الصور/المشاهد عند جبرا يضفي عليها الحوار مسحة حيّة،فتمسي الصورة وليدة لحظة خلاّقة لا مجرّد رسم جامد.وقد امتازت صور جبرا بفضل هذه الخاصّة بحيويّتها وشاعريّتها المفرطة ممّا أعطت لأعماله الرّوائيّة وقصصه القصيرة نكهتها الخاصّــة .

ب - مصادر الصور :

إنّ مصادر الصور ومنبعها في روايات جبرا متعدّدة ولعلّ أهمّها هي المصادر المتأتّية من الحواس وخاصّة حاستي البصر والسمع وتأتي في مرحلة ثانية حواس اللمس والشمّ والذوق ويليها بعد ذلك الحلم والذكريات فالحدس .

1 - البصـر : إنّ الصور الواردة تنبع من الحواس ، ونجد في صدارتها حاسّة البصر ولعلّ وجودها المكثّف في روايات جبرا يرجع أساسا إلى قيمة هذه الحاسّة وارتباطها الوثيق بالبصيرة .فالبصر- وهو "القوّة المودعة في العصبتين المجوّفتين اللتين تتلاقيان ثمّ تفترقان ، فتتأديان إلى العين تدرك بها الأضواء والألوان والأشكـال" - طريق إلى البصيرة،وهي "قوّة للقلب المنوّر بنور القدس ترى بها حقائق الأشياء وبواطنها بمثابة البصر للنّفس ترى به صور الأشياء وظواهرهـــا .

(1) جبرا -"الفنّ والحلم والعمل"- ص ص 174 - 175 .

وهي التي سميها الحكماء العاقلة النطرية والقوة المدسية"(1) .

إنّ حاسّة البصر ترمق العالم المحيط ، فتختزن منه الأشياء والمكوّنات وعبر ما تحفظ به الحافظة والمخيّلة تكون الصور وتتكوّن الرّسوم . والدّارس لروايات جبرا يلحظ حضور هذه الحاسّة المكثّف فلا تخلو صفحة من صفحاته من فعل "نظر" أو "رأى" أو "شاهد" . وقد ترتقي هذه الحاسّة وتتدرّج إلى بلوغ "البصيرة" وهي تلك النظرة التي تتأتّى من عودة الإنسان إلى ذاته يستشفّ منها الدليل . فيميط له اللثام وتتيح له الكشف . فإذا البصيرة حدس إنارة وإضاءة ولمعان يمرّ عبر المخيّلة فيستحضر الصورة على معنى تجريديّ عميق . تنطلق رواية "صراخ" منذ الصفحة الأولى بفعل "انظر" . يقول الرّاوي : "رفعت الفتاة قدمها وقالت : انظر ، فنظرت ولكن لم أر فيها ما يثير سوى أصبعها الكبير مصبوغا أظفره بالأحمر ، وبادئا من طرف حذائها الأسود"(2) .

ويتكرّر فعل النّظر سبع مرّات في هذه الصفحة الأولى ، كما أنّ آخر جملة في هذه الرّواية تركّز على نظر الرّاوي إلى الآخرين الهائمين ممّا يدلّ دلالة قاطعة على أهميّة هذه الحاسّة ، ولا غرو في ذلك فجبرا رسّام ، وللعين أهميّة كبيرة عند فنّان الألوان . وتتّضح هذه الحاسّة في رواية "السّفينة" في مناطق معيّنة من السرد، بل لعلّنا لا نخطئ عندما نؤكّد أنّ رواية "السّفينة" هي من الرّوايات التي تعتمد على حاسّة النظر مصدرا لصورها . إذ هي رواية صور متلاحقة متراكمة متسلسلة . فإذا الصور المتتابعة تنطلق من حاسّة البصر الحسيّة ، منها تصدر وإلى البصيرة تصل . وهي بذلك تدفع الإنسان إلى ذلك الركن القصيّ من ذاته ستستثير الذكرى وتستثيرها. يقول عصام : "... خرجت وأنا ألعن ، خرجت والحقد يملأ النحر أمام عيني - النحر المظلم الرّخو [...] كان القمر قد غاب ، فاسودّ امتداد اليم حولنا ، تحت بريق النجوم الكبار المتراصة ، وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في ضرب وتر مسموع . وفي وسط الحقد العارم أتاني انعطف لمى ، لابسة عارية ، لا أعلم فهي في ثيابها ، ولكنّني أرى كلّ جارحة في جسمها . فالسّمان الرّيانان المعطّران بالمروج

---

(1) أبو الحسن الجرجاني ، "التعريفات" ، ص 32 .
(2) جبرا -"صراخ"-ص 5 .

والتديان المنطلقان من القيمص - إنّها هنا ، أمام عينيّ ، وراء عينيّ ، على بعد متّي، بين يدي . ونحن في سيّارتي منطلقان مع اللّيل إلى خارج بغداد" (1) . إنّ حاسّة البصر لدى الرّاوي تنتقل من عالم الواقع إلى عالم المتخيّل ، عالم الذكريات ، عالم الماضي الذي ترك آثاره ، ولم يغب رغم تصميم الرّاوي على الهروب والنسيان . أمّا في رواية "البحث" ، فالعنوان نفسه يحيل إلى هذه الحاسّة . فالبحث رأي وكشف وإيضاح ، وهو بذلك مرتبط بالنظر العميق المركّز . فالدكتور جواد يبحث في اختفاء وليد ، ويسعى إلى الكشف والاستكشاف . ولا غرو أن نجد في هذه الرّواية دورا فعّالا للعين الفاحصة وللبصيرة . ويكفي أن نذكر عناوين بعض الفصول للتدليل على ذلك : "الدكتور جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم اسماعيل وابراهيم الحاج نوفل" (2) ."الدكتـــور طـــارق رؤوف يتأمّل في برج الجدي"(3) . "وصال رؤوف تكشف أوراقها"(4) ، "ابراهيم الحاج نوفل يتبس الكواس حتّى الفجر"(5) "الدكتور جواد حسني يعد بالمزيد"(6) .

أمّا في رواية "الغرف" فإنّ النّظر الحسّي له حضور مكثّف فإذا الصور تبنى أساسا من النّظر إلى الخارج إلاّ أنّها سرعان ما تعتورها البصيرة فإذا العين تؤدّي إلى بئر عميقة سحيقة ، وإذا الصّورة الخارجيّة تمسي صنوا لما يعتمل في الدّواخل . يقول الرّاوي : "أنعمت النظر فيما بينهم ، ولكنّي لم أستطع أن أتبيّن وجها واحدا أعرفه ، في الواقع ، لا أظنّني رأيت وجوها بالمعنى المألوف بل عشرات الأقنعة المتشابهة المبهمة فيما عدا وجه الفتاة التي تفضّلت عليّ بمحبّتها ، ودعوتها .فقد كان وجها شابّا لا يخلو من حسن ، محاطا بشعر فاحم يبلغ الكتفين وقد تبعثرت خصلاته وتطايرت حول الجبين والخدّين : وجها لا أعرفه ؛ ولكنّني أستبينه بوضوح" (7) .

إنّ الصور عند جبرا تجد منبعها في الحواسّ وخاصّة حاسّة النّظـــــر . وقـــد

---

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 15 .
(2) جبرا -"البحث"- ص 39 .
(3) م.ن. ص 135 .
(4) م. ن. ص 251 .
(5) م. ن. ص 305 .
(6) م. ن. ص 361 .
(7) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 9 .

تكثّف هذا المصدر للارتباط الشّديد بين هذه الحاسّة والبصيرة وبين الحسّي والتجريديّ .فجبرا، إذ يصوّر الواقع ، إنّما يسعى إلى خلق عالم متخيّل فريد متميّز.

2-السمع : إنّ السّمع مصدر للصور في روايات جبرا . ولا غرو في ذلك فحضور هذه الحاسّة مكثّف للغاية بل لعلّها الحاسّة المؤثّرة كلّ التأثير في صور جبرا . فما من رواية من أعماله إلاّ للسّمع دوره فيها . ويكفي أن نذكر أنّ أوّل عمل له يحمل عنوان "صراخ في ليل طويل" وأنّ بطل هذه الرواية ملقّب بالـ"سمّاع" وهو الكثير السمع والإنصات ، والدارس لأعمال جبرا القصصيّة يلاحظ أنّ وجود هذه الحاسّة بالكثافة هذه ، يعرف أنّها تدلّ عمّا يكنّه الكاتب للسّمع من قيمة . فالسّمع وهو "القوّة المودعة في العصب المفروش في مقعر الصّماخ ندرك بها الأصوات بطريق وصول الهواء المتكيّف بكيفيّة الصّوت إلى الصّماخ" (1) فالسّمع هو تقبّل الصوت القادم من ماتٍ ، إلاّ أنّ هذا السّمع وإن كان على ارتباط بالعالم الخارجيّ ، فإنّه كثيرا ما يكون مرتبطا بالعالم الباطنيّ للإنسان ، فإذا هو يتحاور داخليّا ويتجادل ذاتيّا ، فيصوّت لنفسه ، ويعيش عالمه الباطنيّ ببصيرته وسمعه الدّاخليّ . وفي كلّ روايات جبرا نجد هذه الحاسّة مرتبطة بالذروة أوفي لحظات التأزّم القصوى عند الأبطال . يقول الرّاوي في "صراخ": "فجأة فتحت عينيّ وقد أصابني الرّعب ، وانتصبت كلّ شعرة في جسمي . وصرخت بأعلى صوتي "سميّة !!" واملأ اللّيل بصرختي" (2) . ونفس الصرخة نجدها في "السّفينة": "دخلنا إلى الصالون الأوسط ، حيث كان أناس كثيرون قد تجمّعوا حول رجل ما زال في صياح هائج : محمود الراشد بلا نظارته يحبط به نمر منه ملاحي وخدم السّفينة . وهو في حالة حرمت بأنّها جنون . لقد جحظت حدقتاه لحدّ الرّعب ، وتضخّمت شفتاه السوداوان ، والزبد من على جانبي فمه أبيض يلمع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربيّة ، بصوته الغليظ : "أقول لكم إنّه هو ، يا عالم ، هو هو ، الكلب بن الكلب نمر العجميّ ، والله إنّه هو انظروا ، انظروا هنا . هذه الندبة الطويلة على صدري ، هذا الخطّ الطويل على بطني" (3) .

(1) أبو الحسن الجرجاني -"التعريفات"- ص 70 .
(2) جبرا -"صراخ"- ص 87 .
(3) جبرا -"السّفينة"- ص 140 .

إنّ حاسّة السّمع هي هذه الطاقة التي يتمتّع بها الفرد والتي تمكّنه من التعامل مع العالم واستيعابه . فوديع في هذه الفقرة وقد استمع إلى صياح محمود وصراخه انجذب إلى موقع الحادثة . فمضمون "الصراخ" و "الصياح" هو الذي أثار الحضور . ومن ثمّ كانت هذه الحاسّة مصدرا للصور عند الرّاوي ومن ورائه الكاتب . وهو عين ما نجده في رواية "البحث" حيث يرسل وليد صوته خانقا لكي يسمع من الأقاصي ومن "وصال" رؤوف خاصّة . تقول وصال معترفة : "... فانفجر بصرخة لم أسمع بمثلها من إنسان "اخرسي ، اخرسي" ، وأطبق بكلتا يديه على وجهه واستدار نحو أقرب حائط وانكفأ عليه بخوار أجش ، فظيع ، تسمّرت مكاني ، ارتعبت ، وأنا أرقبه يضرب رأسه بالجدار ، وجسده يرتجّ وينتفض . وبدت غرفته كأنّها تطبق عليه وعليّ كأنّ جدرانها ستنهال علينا معا ، ثمّ أخذت تدور بي دورانا أريد أن أوقفه ولا أستطيع . وارتميت على الأرض أتشبّث بها وزحفت نحوه وسقط وجهي على قدميه ووجدتني أختنق ، وأنتحب ، أنتحب ولا أفهم . وبعد دهر طويل - هل أغميّ عليّ ؟ لست أدري - رأيته منهارا عليّ مكوّما فوقي . أخذت وجهه النّاحب المخضّب بين يديّ وهمست : حتّى اسمه بات صعبا عليّ أن أنطق به من حنجرتي الكليلة "وليد ، وليد" ووقع بين ذراعي وألصق شفتيه بأذني" : "إن كان يحقّ لي أن أحبّك وأنا أقارب الخمسين وأقاتل من أجلك ، وأنا أقارب الخمسين ، ألا يحقّ لي أنّ أحبّ بلدي ، وأقاتل الدّنيا من أجـــــله حتّى لو قاربت التسعين؟ "(1) .

إنّ هذه الفقرة مليئة بالصور المستمدّة من حاسّة السّمع فـ"الصراخ" و "الخوار الأجشّ" و "الانتحاب" و "الهمس" كلّها كلمات تحيل مباشرة إلى عمليّة السّمع والتنصّت . وقد وردت هذه الفقرة في لحظة تأزّم شديدة . فوليد أحسّ بمأساته الكبيرة ، فهو بين حبّ يدعوه إلى الاستكانة والرضوخ لواقع الحياة ، وحبّه في الوطن تقضّ مضجعه وراحته ويستثيره لتطهير الأرض من الأعداء . وبين هذه الثنائيّة وجد وليد نفسه مطالبا بالاختيار ، إلاّ أنّه وجد في الصراخ معبرا عن إيمانه بوجوب الفعل من أجل الأرض والمرأة التي يحبّ في آن واحد.أمّا بطل "الغرف الأخرى"

---

(1) جبرا-"البحث"- ص 286 .

فإنّه بدوره يجد في الصّراخ ملاذا وملجأ . يقول الرّاوي وقد أعيته الأصوات المتشنّجة وقهربه ولم يستطع ، إلاّ بهشيم ساشة التلفزيون :"راحت الصورة ، ولكن الأصوات استمرّت بكلّ قوّتها ونشازها سحبت الستائر على النافذة وعدت إلى الكرسيّ الجلديّ الضخم يحيط بي الصّراخ والخوار والنهيق والعواء ، كما يحيط موج البحر وصخبه بسبّاح يغرق ولا يغرق . وفي تلك اللحظة صدرت عنّي صرخة مديدة اشمّت لها حنجرتي . وتلويت متعذّبا في الكرسيّ ، وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى أحاول وقفها ولا أستطيع وعند صرختي الثالثة ، شعرت أنّني أختنق ، احتبس عنّي الهواء ، وغبت عن الوعي لمدّة لا أدري طولها" (1) .

إنّ حاسّة السّمع تعدّ ركيزة من ركائز الحدث الرّوائيّ . فالصّورة تكاد ترسم الصوت ذاته . فإن تحدّث الرّاوي ومن ورائه الكاتب عن الطّبيعة أو المرأة أو الأشياء، فإنّه يجعلها مصدر صوت ، فإذا الأشجار تصوّت والعصافير تصوّت والكون كلّه يصوّت ويعبّر. وتتعمّق مأساة الإنسان ، عندما يصدر أصواته الباكية الصّارخة كناية عن المصير الإنسانيّ المأساويّ السّمة .

3- اللمس والشمّ والذوق :

لا نعدم في روايات جبرا بعض الحديث عن حواس اللمس والشمّ و الذوق فهي مصادر لصور طريفة في الغالب يلجأ إليها الكاتب في بعض المواطن التي يتعمّق فيها الإحساس ويزداد حدّة وقوّة وضراوة . ولا غرو في ذلك فحاسّة اللمس "قوّة منبثّة في جميع البدن تدرك بها الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ونحو ذلك عند التماس والاتّصال به" . أمّا الشمّ فهو قوّة [...] يدرك بها الروائح بطريق وصول الهواء المتكيّف بكيفيّة ذي الرائحة إلى الخيشوم" . في حين أنّ الذوق هو قوّة منبثّة في العصب المفروش على جرم اللسان تدرك بها الطعوم بمخالطة الرطوبة اللعابيّة في الفم بالطعوم ووصولها إلى العصب . والذوق في معرفة الله عبارة عن نور عرفانيّ يقذفه الحقّ بتجلّيه في قلوب أوليائه يفرّقون به بين الحقّ والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أوغيره" (2) .

---

(1) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص 51 .

(2) أبو الحسن الجرجاني - "التعريفات" ، ص ص 108 - 74 - 63 .

إنّ هذه الحواس رابطة بين الإنسان والعالم المحيط ، وكثيرا ما ترد مجتمعة . ففي رواية "صراخ" يقول الرّاوي متحدّثا عن حبيبته سميّة : "... هذه القوّة اللعينة في عينيها (حاسّة النظر) . هذا العسل السّام في شفتيها (حاسّة الذوق) هذه السطوة الإبليسيّة في يديها (حاسّة اللمس) تعملها كلّها فيّ ، فأقع متمرّغا فوق صدرها" (1) . ويقول في مقام آخر : "استسلمت لشفتيها النديتين (اللمس) ورائحة عرقها الخفيفة التي شممتها كمن يشمّ عطرا" (2) . وقد وردت هذه المصادر للصّور في "السّفينة" لرسم حالة وتدوين مشهد . يقول الرّاوي عصام : ".. أخذتها بين ذراعيّ وانكبّ فمي على فمها في قبلات عنيفة ، أحسّ أسنانها ولسانها على طرف لسانيّ وجسمها هشّ رقيق ميّاس، طريّ . وهي تهمس من بين القبلات "كفى كفى عصام لا هنا ، لا هنا.. لننزل إلى "نابولي" ملأ عطرها أنفي ، وصدري ورأسي ، وفمي يندسّ في شعرها يلتهم عنقها شفتيها ، وهي تتضاحك كأنّها ، مثلي لا تصدّق أنّنا نفعل ما نفعل ، كأنّها مثلي، قد ماتت طويلا من العطش ولكنّها تملّصت من ذراعي تملّصا طريّا شهيّا ..." (3) .

إنّ لقاء "عصام" و"لمى" كان بعد فراق دام سنوات ،وقد تسنّى لكلّ منهما أن يبحث عن هذا اللقاء ، فلمّا كان وحان كان للحواس الآنفة الذكر دورها في إذكاء الحنين بعد الهجر والقرب بعد الصدّ . فإذا الحواس تفعل فعلها وتتهيّج الأشواق وتحتدّ وتحتدم . فالشوق "ونزوع القلب إلى لقاء المحبوب" (4) تلهبه الحواس ويثيره اللمس والشمّ والذوق . ونحن نجد هذا الهياج في رواية "البحث" أقوى وأعمق والعروج إلى اللذة أعنف وأصدق تقول وصال : "... أمّا مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب بأنّني أندمج ، أصير أتداخل وأعود وأنا غير ماكنته قبل ذلك . أحسست وهو يتكلّم ويناقش يحاورني ويغازلني أنّني نفذت إلى بواطن إنسان آخر . كأنّ أحدا سمح لي بدخول بيت كبير مظلم عجيب الغرف . وبيدي شمعة ، أجول بين الأثاث والتحـــف

(1) جبرا "صراخ" ص 90 .
(2) م.ن.ص 89 .
(3) جبرا "السّفينة" ص ص 161 - 162 .
(4) أبو الحسن الجرجاني - "التعريفات" ص 74 .

...عرفته من الدّاخل ، أدور في مداراته الذهنيّة ، في مداراته النفسيّة والعاطفيّة . جعلت أعرفه وأحبّ وأغار عليه وساورني وهم ألحّ عليّ بأنّ "وليد" هو أنا . جعلت أعرفه وأحبّه كما أعرف وأحبّ نفسي . فإذا لم أره ، كنت في حديث مستمرّ معه - مع نفسي . ولأنّ الحديث بيننا كان دائما ذا مذاق لذيذ خاصّ ولا يغازلني إلاّ والكلمات تدفق عنه على جسدي حتّى مسام جلدي كانت تصغي إليه وتهيج ..."(1) .

إنّ لذة الحبّ رحيق يمرّ عبر الحواس فتتشنّج الأعصاب . وتغدق على الجسد خدرا جميلا وكذا كان الرّابط بين وليد ووصال . فإذا هما جسدان متكاملان يتلامسان فينهمر الوئام ويتهامسان فتنسجم الآراء وتنبع الصور من الحواس وفق دفق الحبّ وتنحدر الرّسوم الجميلة معلنة عن لحظات الوهج والهيام . وينبري بطل الغرف عبر التجربة ذاتها ينغمس في الحبّ في لحظة العجب ،يقول الرّاوي متحدّثا عن يسرى المفتي : "... استجابت للإغراء (إغراء الرّجال) - ولو بمقدار ، لأنّها كانت في الوقت نفسه تخشى التورّط ، وتجهد في تجنّبه . فهي إنّما تلتذّ باقتناص الاهتمام والشّغف من الآخرين أكثر ممّا تلتذّ بأن تهتمّ هي أو تشغف بهم . فإذا سمحت لرجل بأن يقبّلها في زاوية مظلمة ، فإنّها لا تشتهيه هو بالذات بالضّرورة . وإذا كشفت عن نهديها لمعجب ، أو سمحت ليده بالزحف على فخذها ، فهي إنّما تلتذّ لنفسها بنفسها . وتكاد حينئذ أن تعرف ذروة المتعة دون أن يهمّها من سبّبها ، جمالها كان لها وسيلة لاجتذاب اللمسة أو القبلة التي يستمرّ بها خيالها حتّى النهاية التي باتت تطلبها أكثر فأكثر . فإذا أتيح لها أن تختلي بالعاشق المزعوم . كانت متعتها الأولى والكبرى هي رؤيته يتمعّن في جمال جسدها ويمرغ وجهه كالحيوان في روعة بطنها أو فخذيها..."(2) .

إنّ هذه الحواس متكامله تؤدّي بالفرد إلى أخذ للحياة وفهم لها وتعمّق في تحليل عناصرها . لذلك وردت في الرّواية مجمّعة متلازمة ، وقد استغلّها الكاتب في المواقف واللحظات الحرجة من أجل ولوج إلى أعماق الإنسان . وكلّما كان الحلم قويّا وجدت هذه الحواس تربتها الصالحة وأينعت صورها الصادرة عنها . فكأنّ جبرا يجعل

(1) جبرا -"البحث"- ص 266 .
(2) جبرا -"الغرف الأخرى"- ص ص 125 - 126 .

من الحواس "منطقا أوّل" يتعامل به أمام الكون والعالم . إلاّ أنّه من الضّروريّ الاعتراف بأنّ جبرا أعطى لحاستي النظر والسمع أهميّة أكثر . وكان ذلك نتيجة لتعامل الفنّان الخاصّ مع الكون بواسطة النظر والسّمع . فكأنّ احتفال الكاتب بالعالم يمرّ بهاتين الحاسّتين،إلاّ أنّ الاحتفال لا يتمّ إلاّ إذا شمل كافة الحواسّ.ولا شكّ أنّ هذا الاحتفال بالحواسّ كلّها يتماشى والمنزع العامّ للرّواية الجبرائيّة ونقصد به المنزع السنفونيّ القائم على تعدّد الأصوات واختلافها . ففي تعدّد الحواسّ وتشابكها نسيج يتلاءم مع التّركيب السنفونيّ القائم على الأنغام الكثيرة المتواسجة المتناسقة والمتداخلة المتقابلة أحيانا .

4 - الحلم والذكريات :

إنّ الحواس تعتبر من أهمّ المصادر الّتي تعين الكاتب على استقاء الصور ونسجها . إلاّ أنّ الحلم والذكريات يكونان بدورهما مصدرين خصبين لإفراز صور تربط عالم الواقع بالواقع المتخيّل . والأديب جبرا يجد في الحلم والذكريات منبعا لا ينبي على العطاء . فكلّما احتدّت الأزمة وقويت المأساة وتشابكت الأصوات واحتدم الصراع بين الأهواء والميول والأفكار والآراء وجد جبرا في الحلم من ناحيّة والذكرى من ناحية أخرى سبيلا "لأدبيّة" أعماله وتميّزا لها . إنّ أعمال جبرا القصصيّة عامّة والرّوائيّة خاصّة هي قصص للأحلام وروايات للذكريات المتواردة على أبطاله الّذين يكرعون من أزماتهم النفسيّة الحادّة ، فيجابهون واقعهم المتردّي بواقع يتخيّلونه هو مزيج من ماض سحيق لكنّه جميل،وحاضر متدهور لكنّه مرير،ومستقبل منشود لكنّه يطلب فلا يدرك . فبطل رواية "صراخ" يعش أزمة نفسيّة سببها اختفاء حبيبته . لذلك فإنّ الأحلام والذكريات تتسلّط عليه في كلّ حين ، عند المنام وفي اليقظة بل إنّه يمسي فعلا بين نوم "صاحب" ويقظة غائمة . يقول الرّواي : "... إذ رحت أسير الآن - وكأنّني في غيبوبة، وذهني يطفو على سيل من الذكريات رددت اسمي لنفسي كأنّني أسردّ به النسوة القديمة إلاّ أنّ صوت سمتّة الذي تخيّلته يناديني ، استحضر شبح أبي من بين تراب البستان - ذلك البستان الذي سلّح به الحبّ إزاء احتياراتي الأخرى للحياة"(1).

(1) جبرا -"صراخ"- ص 24 .

إنّ وعي البطل بوضعيّته وبأسه بفقدان الحبّ جعل الحلم يفعل فعله بل أمسى القطب الأساسيّ في نسيج العمل المأساوي : "ما كنت لأحسب أنّ أحلام العشّاق تدوم إلى الأبد ، ولكن سميّة حطّمت الحلم بخيانة مفاجئة ، فتحت عيني ولقيتني على شفا الهاوية ، ومع هذا عندما تكلّمت ومضت في بصيرتي صور من الأنوثة الفضّة ، والتفت كلماتي حول أطراف بديعة النحت قبل أن تبلغ شفتي" (1) . وكلّما ازدادت المأساة وتعمّق الجرح وانفتح،قَوِيَ الحلم واستبدّ بالبطل بديلا ، لا بدّ منه ولا مفرّ : "وفي المساء أنزل إلى الطرقات ثابية ، أحمل ذهنا تتوالد فيه الخيالات المظلمة دون وقفة ، لقد مرضت ، مرضت حتّى الموت : أجترّ جراثيم السماء وأدوس عظام الموتى وأرى الجماهير الجائعة تفترس ضحاياها بأنيابها وأحسّ بالموت يعتنق البرّ والبحر ويملأ الفضاء برائحة الأجساد المتفسّخة ويسقي الأشجار اليابسة من دم الشباب ، الشباب والانحلال ، الحبّ وانحلال الحبّ" (2) . وإذ يصبح الحلم واجب الوجود وسط هذا الكابوس ، تبدو صورة الزهرة رسما يوحي بالتجدّد والتغيّر : "قد يكون الوادي مقفرا من الزهر ، وليس فيه إلاّ سنابل القمح الخضراء ، غير أنّني لا أتخيّل إلاّ الجنان المترعة بالزهور ، وكلّها تشعشع بالألوان ، فيتحوّل شحوب الموت إلى صفرة زهرة جميلة ، هي شارة للنضارة والحياة . وتزدحم الزهور الصفراء المجهولة الاسم في مخيّلتي وأراها تتماوج في ريح ربيعيّة ثمّ تنحني عليّ إذ اضطجع بينها واستسلم للنّوم" (3) . ولا يسهى البطل عن الزهور وعن أحلامه الزاهرة حتّى في المدينة ، وقد وجد في سميّة الزهرة الصفراء "أمّا الآن فما زلت أمثّلها زهرة صفراء ولكنّها ذاوية" (4) . ويستمرّ الحلم ويتعمّق في ذهن البطل وتزداد أزمته مع أسرة آل ياسر بعد موت عنايت وموقف "زكران" منه إذ اضطرب عليه الرواح ، فيخرج من القصر كالهائم فيلاحظ أنّ "آلهة الحبّ (التمثال) تتحرّك" (5) . لكنّه يكتشف بعد برهة أنّ الآلهة ثابتة. وعندما ينزل المطر بتطهّر ويأتي الحلم الكبير ، أو الحلم المفتاح "أصغيت إلى المطـــر

(1) جبرا ـ "صراخ" ـ ص 33 .
(2) م. ن. ، ص 56 .
(3) م. ن. ، ص 67 .
(4) م. ن. ، ص 69 .
(5) م. ن. ، ص 82 .

يجري سيولا حول البيت ، فرأيت زهره صفراء مجهوله الاسم تطفو على المياه ، وكلّ ورقة فيها تتحرّك وتتلوّى (كأنّها أبد وسيفلن) في فرح ، في ضراعة ، في استسلام وعامت الزهرة نزلا ، ودارت في المنعطفات واستقرّت في الزوايا المنعزلة ولامست الصخور ثمّ انزلقت مرّة أخرى وعادت إلى الدوران عابثة . وعند سفح الرابية كان جمع من العشّاق في ملابس زاهيه الألوان ، وزورق ينتظر صعود العشّاق إليه ليحملهم ألى كيتريا جزيرة أفروديتي ، فراحت الزهره الصفراء تعوم حول الزورق ، ثمّ تفتّحت أوراقها وصعدت من بينها سميّة ، وشعرها مزيّن بالأقاحي لتقود سفينه العشّاق . وملأ الحلم عينيّ ثمّ غشته غاشية حين هوى عليه شبح كشبح الموت ، فتساقطت وريقات الزهرة ، وغرق العشّاق في النهر"(1) .

إنّ الحلم هنا يتّخذ شكل المأساة الّتي تعيد تركيب أحداث القصّة بصورة مركّزة رمزيّة . ويزداد الحلم حضورا عندما يختلط الحلم بالواقع والفعل بالرّمز . فيمسي المتصوّر خيالا واقعا وهنا تكون المفارقة : "تحسّست بيدي نائمة الجسم المضطجع بجانبي ما أعجب الوهم ! إنّ هذا جسم حقيقيّ ، أهكذا يتجسّد الحلم ... بطنها ، خصرها ، فجأة فتحت عينيّ وقد أصابني الرعب وانتصبت كلّ شعرة في جسمي هلعا وصرخت بأعلى صوتي "سميّة" وامتلأ اللّيل بصرخي" (2) . إنّ الحلم هنا ميلاد جديد ، وهو في ذلك صنو لصيحة المولود وهو يستقبل العالم .

إنّ الحلم والذكريات من المصادر الأساسيّة لصور جبرا الفنّيّة . وقد تجسّد الحلم في سعي البطل إلى التفكير في واقعه حالما ، فإذا الواقع يتّخذ صورة جديدة هي صورة الأمل الّذي يؤمن به البطل.إلاّ أنّ هذا الأمل يشوبه الخوف والمرارة لأنّ الفرد يشعر أنّه مختلق لآماله،وأنّ هذا الأمل ليس إلاّ سرابا (3) ومطمحا من عالم الخيال الّذي لا يمتّ إلى الواقع الحقيقيّ بصلة .وكذلك الذكريات ، فإنّها وإن أينعت بذكريات الطفولة فإنّها في الحقيقة،تقيم معادلة بين الواقع المرير والعالم الماضي السحيق الّذي

(1) جبرا ـ"صراخ"ـ ص 86 .

(2) م. ن. ص 87 .

(3) من آخر أعماله القصصيّة "سراب في باريس" ، أنظر مجلة الجبل - تموز يوليو 1990 ، م 11 ، ع 7 ص ص 62 - 71 والسراب سمة مثل الصراخ والرحيل تسم أعمال جبرا القصصيّة والرّوائيّة .

كان فيه البطل نقيّ الذهن متفائلا بالآتي، على عكس الواقع المتدهور الآن ، وهو واقع ينفي الماضي ، بل يناصبه العداء ويقاومه مقاومة كبيرة . وقد اتّضح هذا المسار أكثر في رواية "السّفينة" . فالبطل الّذي يسعى إلى الهروب إلى منطقة تمكّنه من النسيان يجد نفسه وجها لوجه مع مأساته . فلمى تتبعه كأنّها القدر الغاشم،ومنذ البداية يتكهّن البطل بواقعه المرير . يقول : "... وأنا نمت في الحال ، ولكنّني أفقت وكأنّني لم أنم وليس في عيني أثر للنّوم ، أفقت على صوت الموج يصفق جنب الباخرة صفقا نظيما مداعبا ووش ، ش ش ، و و ش ش ش ... ثمّ سمعت حركة ، حركة ، بل أحسست بها بذراعي - حركة مبهمة كأنّ صوتها آت من طريق الكوّة المستديرة مع صفق الموج .ولكنّني لم أخدع نفسي طويلا . فالحركة هي وراء الجدار الّذي هو لصق ذراعي...الحركة من لمى وزوجها ، ما أوهى هذا الجدار ، وكنت حسبته من حديد ! يا لله ...إنّما يتغازلان ، لمى تهدر جمالها ، تسفح أنوثتها ، تعطي من شفتيها ونهديها في الطرف الآخر من الجدار. وقفزت كالملدوغ في فراشي كيف أقصي اللّيل على مسمع من هذا كلّه من لمى... ، ولبست ثيابي بسرعة وخرجت إلى ظهر الباخرة ، ريثما تنتهي ذروة المحبّين وراء الجدار، ريثما أسحق صورة هذه المرأة وراء عينيّ ..." (1) .

إنّ هذه الصور تتجسّد حلما واقعا في مخيّلة الرّواي ، فالواقع المتخيّل غير الواقع الحقيقيّ وإنّما هي أضغاث الأحلام تصوّر للرّاوي واقعا ممكن الوقوع.لكن الحقيقة عبر ذلك . وقد اتّضح ذلك عبر المسار الرّوائيّ حيث ثبت أنّ علاقة "فالح" مع "لمى" كانت على غير ما يرام . فالعلاقة بينهما انفصام كامل يقابله تقارب كبير بين الدكتور وإميليا بل هو تجاوب تامّ بينهما . ولا غرو أن يصوّر الرّواي بقيّة الحلم ، وقد انحسر على واقع جديد ، واقع يبرز المفارقة الكبرى . فيقول : "كنت أعلم أنّني بمرور كلّ ساعة ، أقترب خطوة أخرى من الحافّة الزلقة ، بل إنّني بعد تلك الأيّام الصعبة الأولى، أردت الرّكض إلى الحافّة ركضا . أردت أن يقرّر شيء مّا ، فاسهى . ما عدت أستطيع تحمّل هذا العنقود الحائر الّذي يتدلّى ليلمس سمتيّ ، ثمّ يرتفع عنّي قبل أن ألثمه . ولمى رأيتها كما لم أرها في السّنوات الماضية . نقدّم رجلا ، ونؤخّر أخرى في سيرها نحو الحافّة نفسهـا .

---

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 14 .

وأخيرا أغمضنا أعيننا ومشينا إلى الشّفير وقفزنا" (1) . إنّه حلم اليمطة الّذي يصوّر المستقبل . فعصام ولمى قرّرا المضيّ قدما من أجل تقارب أمثل إلاّ أنّ هذا الحلم لن يصل حدّ الخطيئة . ذلك أن الخطيئة لن تقع إلاّ بموت فالح.وقد استطاع جبرا أن يوفّق التوفيق كلّه في دفع الأحداث إلى التأزّم تدريجيّا . فإذا الخطأ في نفسيّة فالح ذاته ، فقد أحبّ إميليا وقرّرا الخروج معا إلى "نابولي" إلاّ أنّه اكتشف العلاقة بين عصام ولمى . فقرّر فالح الانتحار لا ردّ فعل مباشر على هذا الكشف ، وإنّما لأنّه - وفق نفسيّته وموسوعيّته - كان يحلم برحم أرحب وعالم أوسع لا يمكن بحال من الأحوال أو يوجده له المجتمع المعاصر . وهو ما أبرزه من خلال كتاباته ومذكّراته . إنّ الحلم في هذه الرّواية يقوم على المراوجة بين الواقع وتصوير الآتي تصويرا موحيا . وقد كان للذكريات دورها في تنمية الصور وفرادة التعبير.فوديع يتذكر طفولته في القدس وعصام الّذي سعى إلى النسيان يعود بالداكرة إلى عهد خيون بن حيّون . إلاّ أنّ رواية "البحث" هي رواية الذاكرة بحقّ ، فأوّل كلمة تنفتح بها الرّواية هي "الذاكرة" . يقول الرّواي : "تمنّيت لو أنّ للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمنيّ ، واقعة واقعة وبحسّدها ألفاظا تنهال على الورق" (2) . ولا غرو أن تنبني الرّواية على الذاكرة فهي بحث في حياة وليد مسعود يسعى إلى تحقيقه الرّاوي جاهدا. فيسأل الآخرين ويدقّق في الوثائق ، ويعتكف أخيرا في عرفته لكي يعيد البناء ، ويقيم الصرح ، وينبري وليد حياة مائجة أساسها الذكرى وعمادها الحلم . يتذكّر وليد نسكه في الكهف البعيد . فيقول : "... وعندما استلقينا على الأرض للنّوم ، بان الوادي المحصور بضوء القمر كأنّه يموج بالأصوات ، وحلمت أحلاما غريبة ، كنت أراني راكبا حصان أبي - أجوب به فلوات واسعة . أشقّ به صخورا وكهوفا ، وأعبر مياها تتصاعد حولي تريد إغراقي . ولكنّني أمضي عائما عليها مع حصاني ، وما أن أصل إلى الصّخة الأخرى حتّى ألوي عنق الحصان وأخوض به المياه عوده من جديد . وفجأة أفقت وقد نسيت صديقيّ الاثنين وبي إحساس بأنّ الله لسبب مّا غاضب عليّ..."(3) . إنّ "وليد" - إذ يجد نفسه في تجربة فريدة ،

(1) جبرا -"السّفينة"- ص 157 .
(2) جبرا -"البحث"- ص 11 .
(3) م. ن. ص 129 .

معيّة صديقيه فـي الوادي من أجل سلك يطلب فلا يدرك ، ينغمس في الحلم هروبا ، فيجد حصان أبيه الطائر يلج به الأعماق ويخرجه من المآزق ، كمَارِد خاتم سليمان . إنّ الحلم عنصر من العناصر الّتي تعطي لصور جبرا قوّتها وجدواها وكذلك الذكرى ، فهي منبع يضفي على الصور نضارتها ونصاعتها فإذا هي صور تبيح كشف الدّواخل وفضح الباطن .

ويتجسّد الحلم بصورة أعمق وأجلى في رواية "الغرف الأخرى" ، فمنذ البدء يلج عالم الأحلام . فالبطل يعيش حالة من الضياع هي بين الحلم واليقظة ، بين الوعي والغيبوبة وقد زاده فقدانه للذاكرة انغماسا في الأحلام ، بل إنّ الواقع ذاته اختلط عنده بين الحقيقة والخيال . يقول : "مرّت دقائق استسلمت فيها للواقع ، بل إنّني أنزلت زجاج النافذة لأنتعش بالهواء البارد الرطب الّذي جعل يضرب وجهي . ولا بدّ أنّ الفتاة لاحظت انصراف اهتمامي عنها . ففي مقدوري عادة أن أعزل نفسي عمّا يحيط بي عزلا كليّا ، إذا اقتضت الحاجة ، كأنّ في ذهني كهفا عميقا أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحدا، في كهفي العميق هذا ، أخذت الآن أستمتع بالهواء البارد الرطب الّذي يضرب وجهي وأسمع موسيقى كنت في الأيّام الأخيرة كثير العزف لها - لبليّات شوبان الشاّ (1) وهو يترك فراش صديقته جورج صاند في ظلام مايوركا والمطر يهطل مدرارا صاخبا على الجزيرة المهجورة ، وفي غرف المنزل القديم يتحسّس طريقه في ضوء شمعة إلى البيانو الّذي سيطلقه بأنغامه من كلّ ما هو فيه ، ويحرّره من مرضه ومن آلامه - ولو لليلة واحدة أخرى ..." (2) .

إنّ الأحلام تنسج خيوطها مع الواقع فتضرب نطاقا بالبطل . فإذا هو حالم في واقعه ، واقع في أحلامه ، بل إنّه لا يستطيع التفريق بين هذا الّذي يقع وهذا الممكن الوقوع ، وهذا المشهد الحيّ ، وهذا المشهد التمثيليّ . إنّها الحياة في تقلّباتها تحاكي الدّهر وهو يمضي تباعا . والبطل عبره سائر وفق قدر محتوم . إنّ بطل الغرف دخلها

---

(1) شوبان (فريدريك)(1810 - 1849) مؤلّف موسيقى بولوني رومنطيقيّ النزعة التقى بجورج صاند سنة (1837) وصحبها عشر سنوات . وقد تحدّثت صاند عن هذا اللقاء في كتابها "شتاء في مايوركا" (Un hiver à Majorque) في منطقة الباليار .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" . ص 19 .

حَالِمًا وسيخرج منها - إن قدّر له - حالما . يقول الرّاوي في نهاية قصّته متحدّثا عن صديقه الذي نسيه علىوي عبد التوّاب : "أحدس على عجل ، وعندما ركبت إلى جانبه وهو يسوق خيّل إليّ أنّها سيّارة المرسيدس نفسها الّتي ركبت فيها مساء البارحة بصحبة لمياء أم أنّني تمنّيت ذلك ، كمن يتمنّى المستحيل ؟ رفعت الورده ونشقت شذاها النديّ . هذه الوردة الحمراء على الأقلّ ، حقيقة ..."(1) .

إنّ رواية "الغرف الأخرى" مشبّعة بالأحلام إلاّ أنّ الذاكرة فيها تكاد تكون مفقودة . أمّا الرّوايات السابقة فهي مضمّخة بالأحلام والذكريات معا . ولا غرو في ذلك ، ففي رواية الغرف أراد الرّاوي ومن ورائه الكاتب ، إبراز قمّة الضياع ، ضياع البطل وضياع الأرض وضياع الكيان . ولعلّ الكاتب يرمز من وراء ذلك ، إلى حالة الفلسطينيّ التائه في عالم لا يناصبه إلاّ العداء .

5 - <u>الجنس</u> :

إنّ الحواس من شمّ ولمس وسمع وبصر وذوق والحلم والذكريات كلّها مصادر هامّة للصور الفنيّة عند جبرا في أعماله الرّوائيّة المتميّزة . وقد مكّنت الحواسّ الكاتب من استكناه الواقع والتعمّق فيه . فكان التعامل مع العالم بواسطة الحواسّ دفعا إلى تحسّس كنه الحياة . وجاء الحلم والذكرى ليعمّق النظرة ويقوّي فنيّة الصور . فإذا الصورة عند جبرا حياة زاخرة دافقة . فما من صورة من صوره إلاّ لها دلالاتها العميقة تمكّن من التكهّن بالأحداث القادمة والأفعال الحاصلة ، كما أنّ الذكريات كانت منبعا خصبا ، شكّلت ظلاله نوعيّة متميّزة من الصور فجاءت حميميّة دفّاقة تسطع نورا وأضواء وحياة . وقد وجد جبرا في مجال الجنس منبعا آخر لصوره . فالحياة دورات لا تنتهي ولا يمكن بحال من الأحوال أن تصوّر إلاّ إذا تعدّدت المنابع وسنابك الصور من أجل خلق رحم الحياة . ولعلّ الجنس من أبرز العناصر الّتي تمكّن الحياة من هذا التعبّر المسرف.فإذا ما حاول أديب أن يصوّر الحياة ، فلا بدّ له أن يستقصّ مكوّناتها وأسباب تجدّدها . ولذلك كان الجنس عنصرا من العناصر الّتي اعتمدها جبرا منبعا لصوره ورسومه . فجاء الجنس في رواياته ثريّا للغاية . فكلّ أبطال جبرا

(1) جبرا ـ"الغرف الأخرى"ـ ص 161 .

مهووسون جنسيّا . ولا غرو أن نجد رواية جبرا الأولى تتحدّث عن الحبّ والجنس باعتبارهما الموضوع الكبير وعمودها الفقريّ .

فكلّ الأحاديث المرتبطة أساسا بـ"ركران" أو "سميّة" هي أحاديث جنسيّة . وإن ارتفعت إلى درجة الحبّ مع سميّة ، فإنّ ركران هي المعادل للجنس في منظوره الحسّي. لذا فقد ورد الحبّ المثاليّ الأوّل مقرونا عادة بالحلم . أمّا الحبّ الحسّي فقد جاء متحرّرا من الحلم مرتبطا أساسا بالواقع وبركران . يقول الرّاوي : "انتصبت فجأة ودنت منّي . فكان في عينيها ذلك البريق الجنسيّ الّذي ما انفكّ يلتمع في أعين آل ياسر منذ الأعصر الخالية . ولمّا مددت يدي مصافحا لأودّعها أمسكت بها ثمّ ارتفعت بشفتيها نحو شفتيّ وقبّلتني" (1) .

أمّا في رواية "السّفينة" فإنّ الجنس يؤكّد حضوره كمنبع للصور المنيّة . فمنه تستقي جدوتها ومنه ينفث رحيقها . يقول الرّاوي واصفا الحياة : "ما عرفته في يومين وما تعرفه اليوم ليس واحدا ، الحياة تسيل تجري تسابق البشر . وهي كلّ يوم تغيّرك . تأكل منك تقضم من حواشيك توسّع الجدر في قلبك ، وكلّ يوم تضيف إليك وتضخّمك ، وتدقّ في قلبك مسامير المتعة والألم ، ولكنّك متغيّر أبدا . طفولتك ترافقك ، ولكنّها ما عادت جزءا منك . إنّها هناك - بعيدة عنك ، مع ذلك الموج في أقصى الأفق ، في الجزيرة الّتي تراها في بحر أحلامك . شابّ مثلك يفعم صدره بخواطر الحبّ لا ريب .فتاة عسليّة العينين تركتها في محطّة قطار أو في سيّارة تحمل أكياسا وحقائب ، سمراء صوتها كأغاني اللّيل تسمع من بعيد : لا بأس ، لا بأس" (2) .

إنّ هذه الصور المتتابعة تؤكّد على معنى الحبّ ، أو تلك العلاقة الّتي تربط بين الرّجل والمرأة . إلاّ أنّ الرّاوي يتمادى في تصويره فيقول : "... بين الخامسة عشرة والثلاثين ، قد تعرف عشر نساء ، وقد تعرف خمسين ، لبعضهنّ نهود صغيرة كالتّين الفجّ ، ولبعضهنّ أفخاذ كالرّخام ، بعضهنّ خلّفن غمامة من الرؤية ، وبعضهنّ مازلن يغذين العين بوجد حادّ ملحّ ملموس . فأنا من عشيرة الرومانسيين في قضايا الحبّ والجنس . في نابولي - أتحمل نقودا كافية ؟ في نابولي ستعرف معنى الجسد . إنّه معنى مخجل ، لماذا ؟ لأنّه حيواني ، الجسد هو الحقيقة الوحيدة الّتي لا نستطيع

(1) جبرا ـ"صراخ"ـ ص 80 .

(2) جبرا ـ"السّفينة"ـ ص ص 19 - 20 .

أحد دحصها ، وهو صلتك ، وصلني بالوحوش بالدّواب" (1) .

إنّ الصور الميّتة تستقي معينها من الجنس ، ولا عرو في ذلك ، فجبرا يسعى إلى تصوير الوافع الإنسانيّ وهو يجد في عالم الحيوان منبعا لإبرار العريرة أو القوّة الحيوانيّة البهيميّة في الإنسان ، وبذلك يصل إلى التعبير عن الحقيقية الإنسانيّة الّتي هي ديدنه .ولعلّ ما جاء في رواية "البحث" من صور تنبع مع الجنس يوضّح ذلك أكثر . ففي النصوص الّتي خبرتها مريم الصفّار أو وصال رؤوف ، وكذلك وليد مسعود الّذي كتب مقاطع من سيرته الذاتيّة منبـع سخيّ للتعبير الفنّي المبني على الجنس(2) .

أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الجنس يرتقي ليمسي صنوا لرحيق الحيـــاة (3) .

ت <u>مراجع الصور</u> :

إنّ مراجع الصور في روايات جبرا متنوّعة ومختلفة ، فمنها من ارتبط بالإنسان في القريه أو في المدينة ، ومنها من ارتبط بثقافة الإنسان ومعارفه . فجبرا يستقي صوره من الكون وممّا يعرفه حول الكون . فهو يأخذ من الطبيعة بعض صوره، فيرى في القرية بعض المظاهر الّتي كانت قد أثّرت فيه . فيثري بها تصويره وهو يرى في المدينة منبعا جديدا لصوره ورسومه وهي صور تشهد بمأساة الإنسان ومصيره المرير. وجبرا يجد أيضا في المعرفة بصفة عامّة والثقافة والأدب بصفة خاصّة معينا آخر لرسومه وإبداعه الفنّـي .

1 - <u>القرية والمدينة</u> :

إن المحيط الذي يعيش فيه الإنسان هو مرجع من المراجع الّتي استقى منها جبرا صوره ، فجاءت كلّها أو في الأغلب الأعمّ ، تعتمد على مناظر طبيعيّة استقاها الكاتب من القريه أو من المدينة . وإن كانت الصورة المستقاة من القرية ذات صبغة شاعريّة إيحائيّة تبرر عشق الكاتب للقرية والطبيعة ، فإنّ صوره المستقاة من المدينـــة هي صور كئيبة تنبر الحزن وتحتدّ معها الأوصاب والآلام والأوهام . يقول بطل صـــراخ

(1) جبرا ـ"السّفينه"ـ ص 20 .

(2) جبرا ـ"البحث"ـ ص 191 .

(3) جبرا ـ"الغرف الأخرى"ـ ص 27 .

مصوّرا هجرة الأسرة إلى المدينة : "وهكذا هجرنا التلال والوديان والكروم ، إلى الحيّ المظلم بما فيه من بيوت كالقبور ومراحيض فائضة وهواء ملوّث "(1) .

إنّ الصور المستوحاة من المدينة أو المركوزة فيها تحيل مباشرة إلى القرية والرّيف. فصور المدينة تدلّ على عمق المأساة الإنسانيّة في حين تظهر القرية منطقة الاطمئنان والرّاحة حيث تنعم النّفس وتطرب جذلى بما تحبوها الطبيعة من حنان ورأفة وحبّ.وإن كانت رواية "صراخ" تبرز المفارقة بين الرّيف والمدينة باعتبارهما مرجعين من مراجع الصور فيهما،فإنّ رواية "الغرف" لم تبق من الريف أيّ معلم بل إنّها اكتفت بتصوير المدينة / الخراب - المدينة - الأتون . ولذلك جاءت الصور المركوزة فيها وعليها صورا توحي بكآبة سوداء تغلف رؤية الرّاوي . يقول البطل مصوّرا شوارع المدينة :"كانت السّاحة ميدانا كبيرا من ميادين المدينة تمتدّ على جانب منه أشجار اليوكاليتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى ، مبان متراصة عاليّة ، كان ميدانا موحشا [...] والسّاحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة ، منسية من الله ومن البشر. كأنّ المدينة لم يبق فيها من يتحرّك ، من يسعى ، من يحبّ ، كأنّ وباءً قد اجتاحها ، ولم يرحم أحدا "(2) .

إنّ الصور المستوحاة من المدينة أو المتعلّقة بها هي صور مقرفة مكتئبة . أمّا صور القرية (الجبل مثلا) فهي الإشراق ذاته ، والقدس هي المدينة الوحيدة الّتي يستقي منها رواة "البحث" و "السّفينة" أوصافهم الشاعريّة وصورهم الفنيّة ، بل إنّهم كثيرا ما يربطون المدينة بالمرأة سعيا لتصوير مفهوم الخصب . ولعلّ أروع مثل على ذلك الصور التي أوردها وديع في وصف قرية سلوان . فيقول : "... نزلنا الدرجات الصقيلة إلى أرض الكهف ، وعلى جوانبه تنساب المياه دافقة عبر فجوة كبيرة تتّسع عند القاع ، وتصبو على ارتفاع يزيد قليلا على قامة الإنسان ، صخرها الأصفر الورديّ الأملس في نعومة بشرة النساء اللّواتي يردنها كلّ صباح ومساء "(3) .

---

(1) جبرا-"صراخ"،ص 37 .
(2) جبرا-"الغرف الأخرى"، ص 6 .
(3) جبرا -"السّفينة"، ص 62 .

إنّ مراجع الصور التي يستمدها جبرا تستمدّ جذورها وقيمتها من المدينة أو القرية . ولا غرو في ذلك فالمدينة أصبحت واقعا حتّا يعيشه الفرد ، كما أنّ القرية هي منطلق وأمل وحلم . إلاّ أنّ جبرا يعرف مرجعا آخر لا يقلّ أهميّة عن المدينة والقرية بل قد يضاهيهما : إنّه مرجع المعرفة عموما والثقافة والأدب خصوصا .

2- الثقافــــة :

تتميّز أعمال جبرا الرّوائيّة بما تزخر به من صور مستمدّة من معارف العصر والثقافة الإنسانيّة . فجبرا يستقي الكثير من صوره من معينه الثقافي الواسع ، ولا غرو في ذلك فجبرا رجل موسوعيّ أخذ بكلّ شيء من طرف،وساهم مساهمة فعّالة في العديد من الفنون،وترجم الكثير من الأعمال الأجنبيّة،بل إنّه اختصّ في تعريب أعمال شكسبير . والدّارس لرواياته يحسّ بزخم المعارف والمعلومـــات . فمن حديث عن الرّسم إلى المحاورة حول المفاهيـــم الفلسفيّة إلى الكـــلام عن الآثار والمناطق التاريخيّة في العالم(1) . ونكتفي في هذا المضمار بالتذكير بما توصلـــــنا إليــه عنــد دراستنا لشخصيات جبرا وقد تبيّن لنا أنّ شخوصه يمثّلون الرصيد الثقافي لعصرنا . ومن ثمّ كان هذا الزخم من الأعلام الوارد في رواياته ، وهو دليل على سعة المعارف عنده ، وهو ما كان له أثر كبير على صوره .

إلاّ أنّ جبرا وجد في الأساطير والخرافات الشعبيّة والدينيّة وفي قصص "ألف ليلة وليلة" والتراث العربيّ العالميّ مجالا واسعا لاستنباط الصور والأخيلة . ونذكر هنا إشاراته العديدة إلى "الكوميديا الإلهيّة" في "صراخ" و"أسطورة الاسكندر والخارقة وماء الخلود" في "البحث" وأسطورة "المينوتور" في "الغرف الأخرى" إلى جانب النظرة التي تطفح بها روايته "السّفينة".وهي مستمدة أساسا من "سفينة نوح" و"أسطورة الطوفان" ، دون نسيان حديثه المطوّل وصوره العميقة المركّزة أساسا على ميلاد المسيـــح .

والباحث الفطن سيحسّ المدارس الفنيّة والمذاهب الأدبيّة التي تفاعل معها الأبطال - ومن ورائهم الكاتب سواء ضمنا،ظاهرا أحيانا - وساروها دون السقـــوط

(1) نذكر على سبيل المثال : "سطحية الكاثرى بإيطاليا ودواسين في البحر : سكيلا وكاريدس . أنظر "السّفينة" ، ص 157 .

في حدودها والالتزام بقواعدها . فعرضت هذه المدارس وجودها عبر أسلوب الكاتب . ولعلّ أهمّ هذه المدارس هي :

3- <u>الواقعيّة والرومنسيّة والوجوديّة</u> :

وتتمثّل الواقعيّة في مجاراة الكاتب وتصويره للواقع ومحاولته لأن يكون أمينا . وستنسمّ الصور الواقعيّة عند وصف المدينة . يقول أمين واصفا روّاد حانة دخلها أوّل مرّة مع صديقة القديم : "... وفي نظراتهم بريق من الحقد كالتماع حدّ السكّين" (1) . ويقول في موضع آخر : "... غرف كالصناديق..." (2) . ويقول محمود راشد متحدّثا عن تجربته :" ... ساق المدير صديقي أمامه إلى غرفته ، سوق الشاة" (3) .

إنّ هذه الصور مستمدّة من المدرسة الواقعيّة ، فالرّاوي يحاول أن يساير الواقع ، فيعبر عنه بطريقة واضحة جليّة . إلاّ أنّ شخصيات جبرا ورواته يستلهمون عند صراعهم وإبّان ولوجهم معترك الحياة الكبير ، بل إنّهم ينسلخون بضرب من الرومانسية تمكّنهم من ضروب الأحلام يجابهون بها الوجود ويفرضون الكيان ، بل إنّ بعض هذه الشخوص يذكرون هذه الكلمة ذاتها (4) .

إلاّ أنّ أبطال جبرا يجدون في "الوجوديّة" ملاذهم للفعل . فهي التي تدفعهم إلى المصارعة ، فيدخلون الحلبة ويغمسون في المعترك . ولا غرو أن نلاحظ أنّ بداية جبرا هي مدّ للحريّة وأنّ النهاية هي طوفان يعقبه اختيار وصراع . ويكفي لنؤكّد ما سبق ، أن نورد هذه الصورة التي جاءت على لسان وديع موضّحا مبادئه : "... أن أقول لا ، هذا حقّ أتشبّث به بأظافري ، بأسناني ، وإن اقتضى ذلك نزف دمي . أن أقول نعم هذا كسب أتشبّث به أيضا بالأظافر والأسنان . ففي أعماقي إذ أمدّ إليها أصابعي ، ولو بمشقّة من خلال طبقات التجارب السوداء الجارحة ، يكمن ذلك البريء السادج الحبّ العاقل . توأم فائز في ستّة الخامسة عشرة ، جالسا على عتبة عمارة قديمة يأكل

(1) جبرا ـ"صراخ"،ص 50 .
(2) م. ن. ص 51 .
(3) جبرا ـ"السّفينة" ،ص 114 .
(4) جبرا ـ"صراخ"،ص 75 .
"السّفينة" ،ص ص 20 - 163 .

الكعكة الصغيرة مع الزعتر ، ويرسم عيون الناس فائضة بينابيع الحياة" (5) .

إنّ هذه القوله هي صور متتالية يبوح بها وديع ، وهي مأخوذة ضمنا من كتاب كامو : "الإنسان الثائر" .وهي تعبر عن ثورة الفرد أمام "ظلم" الجماعة و"اكتساحهم لإنسانيّته" . إنّه التمرّد الذي يولّد الفعل ، الذي يولّد بدوره الحريّة ويمكّن الإنسان من مجابهة المصير مجابهة صريحة قويّة .

إنّ أبطال جبرا ينقادون ضمنا إلى الوجوديّة وبها يصارعون وبفضلها يعيشون واقعهم ويفرضـــون ذواتهم ، وقد جاءت صور جبـرا الفنيّة مبنيّة على هذا المذهب ومبطّنة بـه .

لكن ما هي محاور هذه الصور ؟

محاور الصور ووظائفها :

أ- محاور الخيال :

ترتكز الصور في روايات جبرا على الإنسان ومحيطه . وتتمركز بصفة خاصّة على بعض أعضاء الجسم والحواس وأهمّها ، إطلاقا ، الوجه والعينان . ويجد الخيال مجاله المتّسع في إضفاء معالم الطبيعة على الإنسان،فإذا "سميّة" في "صراخ" شجرة تنمو وتمتدّ وتتعالى (2) . وهو في "السّفينة" وجه حيوانيّ ينمّ عمّا في الدواخل (3) وهو في "البحث" له "شعر كستنائي كخيوط الحرير وجذل كأوراق الورد وختم منمنم كأنّه مرسوم باليد" (4) . أمّا في "العرف"،فالوجوه "أقنعة متشابهة" (5) .

إنّ هذه الصور ذات أبعاد نفسيّة وحسيّة وحضاريّة . وكلّ ذلك يتّفق ورؤية جبرا الفنيّة حيث يجعل الأجزاء وحدة تبرز في الأخير ، جمال الكلّ . أمّا محيط الإنسان، فهو مدينة وقرية ريفيّة تحدق عليها الرّواة وضمهم الشاعريّ تارة بِوَلَهٍ وحبّ وأخرى بكُره وغضب.يصف بطل "صراخ" المدينة الكئيبة فيقول :"... والشارع طويل لا ينتهي ، والعمارات الشامخة تبدو كالمقرصة بوفرها على كتفـي، وأقواسه

---

(1) جبرا ـ"السّفينة"ـ ص 243 .
(2) جبرا ـ"صراخ"ـ ص 45 .
(3) جبرا ـ"السّفينة"ـ ص 11 .
(4) جبرا ـ"البحث"ـ ص 54 .
(5) جبرا ـ"العرف الآخرى"ـ ص 9 .

كالجراح المفتوحة في الظلام والسماء السّوداء من فوق ترصّعها النجوم "(1) .

إنّ المدينة تستمدّ صورها وأوصافها من الإنسان . فالبناءات ذات الطوابق المتراصمة تأخذ شكل الإنسان الجالس المتكوّم على نفسه . وهي جلسة العجائز كناية على تداعيها وكبرها وهشاشة بنائها السريع الزوال.وتلك هي البناءات في المدينة .
إنّ هذه الصور متأتيّة من نظرة جبرا إلى الإنسان والكون . وهي نظرة الفنّان الّذي يرسم بالحروف والكلمات ما يرسمه بالريشة والألوان ، فجبرا رسّام مبدع ينقل العالم المحيط في صور متعدّدة،لكنّها في الأخير تعبّر عن موقف من الإنسان في صراعه مع الكون والعالم .

2- وظائف الخيال والصور:

إنّ وظائف الخيال والصور متعدّدة . فهو في الغالب الأعمّ تصوير للأحوال والمواقف الدراميّة ، وهي في بعض الحالات للنقد والسخريّة وهي في طور ثالث، تصوير فنّي يسعى إلى إبراز الجمال والقبح في تواسجهما وتكاملهما .

إنّ الصور في روايات جبرا تسعى إلى التدقيق والتفصيل إبّان رسم الأحوال النفسيّة للأبطال . فكلّما تعمّقت المأساة وعمّ الألم الشخوص سعى الكاتب إلى رسم ذلك باحثا عن الصورة الموحيّة . يقول الرّاوي في "صراخ" واصفا سميّة ومسترجعا ذكرياته الجميلة معها : "... كنت أجلس قبالة سميّة وأنظر إليها لا أكلّ ولا أملّ ، وهي تتظاهر بالقراءة فأقول لها في عبارات لا نهاية لها ، إنّ شعرها كحقل من القمح قبل الحصاد ، وإنّ في أطرافه قد علّمت زهور صفراء ، وإنّ عينيها كذا وشفتيها كذا ، محلّلا جسمها عضوا عضوا ، لأعزو إليه جمال أحسن ما خلق الله لمتعة الإنسان ، وتترنّح الأشجار خارجا في الشمس ، وتحرّك سميّة ذراعا وتقلّب صفحة من كتابها ، فأغيّر جلستي لأنصب الغراموفون وأجهد ذهني بحثا عن التشابيه والكنايات . ثمّ أنهض لأقول إنّها تحتّني بجسدها . فهو جزء من الشمس وهبة منها ، وإنّها تضع نصف جسدها بين ذراعي ، إلى أن تنحدر الشمس وراء الرّوابي النائيّة ، وتجتمع السحب في الأفق الغربيّ فيسرق الخطى على جسمينا نوم دهنيّ . وأفيق بعد ساعات فأجد أنّ دموعها قد بلّلت خدّي ، كأنّ حزنا يتقاذفها تعجز عن وصفه . وعندها

(1) جبرا_"صراخ"_ص 66 .

يساورني القلق على ذلك الشوق الغامض الذي يعنيها ، فأشعر بأنّه - رغم كلمها بي- يبتعد بها عنّي" (1) . إنّ التصوير في هذه الفقرة يتّسم بسعي المؤلّف إلى رسم الحالة النفسيّة المأساويّة ، ففي قمّة السّعادة ، في قمّة اللقاء بين الأحبّة ، يشعر البطل أنّه محاط بضرب من الكآبة العميقة التي تنخر منه الدّواخل . فالحزن الدفين يكبّل صديقته . وكذلك يشعر فالح في رواية "السّفينة" . يقول وديع مصوّرا حالة هذه الشخصيّة :"رأى نفسه أخيرا كالجذع المقطوع ملقى على أرض آبائه وأجـداده. لعلّني لا أقول هـذا إلاّ لعلمـي الآن بانتحـاره ، لعلّه كان أقـوى وأصلب من أن تقطع جـذوره . مهما أشتدّ وقع الفؤوس عليهـا ؟ لعـلّ انتحاره كان انتصارا على الذيـن رفعـوا الفـؤوس فـي وجهـه ؟ مهما يكن الأمـر فإنّني شعرت بخسـارة هائلـة لانتحـاره . رغم أيّامنـا القليلـة معـا ، فقـد بدت الحياة اليوم وكأنّهـا فقـدت جزءا رائعـا من كيانهـا ، حتّى بالنسبـة إليّ ، وأنا أنتظر قدوم مها من روما "(2) . إنّ شخصيّة فالح عايشت عصرها، إلاّ أنّه أحسّ بما يعمل فيه وحوله ، فاختار الاختيار الصعب وجابه الموت بالموت . وتلك هي قمّة المأساة . أمّا الدكتور جواد حسني فقد اختار المعترك . يقول مصوّرا وضعه وهو ينسج الخيوط لإعادة تركيب سيرة وليد : "يتوحّد الكون في غرفة صغيرة ، مكتظّة اكتظاظ الغابة ، مائجة موج البحر ، وأتوحّد أنا فيه . فأتّقد وأنقذف وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشّمس انسرب عنها ، وتطوّحت في فضاءات كون مجهول راعب ، رائع ..." (3) . إنّ الصور في هذه الفقرة ، هي بالتحديد تعميق للمأساة وانغماس فيها . ولن يهدأ للرّاوي بال ، إلاّ إذا تمكّن من الإيفاء بما عزم عليه. أمّا في "الغرف" ، فإنّ الصور تأتي أساسا لإبراز المأساة التي تردّى فيها البطل . يقول الرّاوي واصفا الوضع البشري برمزيّة مدهشة : "... كان السلّم هذه المرّة ينحدر إلى مسافة بعيدة ، إلى أن يغيب في الظلام كما في قعر بئر سحيقة الغور ، وقد اكتظّ بالبشر ، واتّكأ بعضهم على بعض ، ورغم العتمة المتراكـدة ، استطعت أن

---

(1) جبرا "صراخ" ص ص 28 - 29 .
(2) جبرا "السّفينة" ص 228 .
(3) جبرا "البحث" ص 364 .

أرى أنّهم جميعا متعبون منهكون صامتون . إلاّ من بعض السّعال والنحنحة هنا وهناك . ولقد كانوا في ذلك الوضع منذ زمن طويل ، ولا شكّ ..." (1) .

إنّ هذه الصور تحمل في ثناياها الواقع الإنسانيّ وهو واقع مأساوي بالأساس. فالإنسان يرد العالم لكي يواجه ويصارع ويجابه ، إلاّ أنّه في الغالب الأعمّ يكون ضحيّة مجابهته وصراعه ومواجهته . وتأتي هذه الصور من أجل نقد وضعيّة أو السّخريّة من شخوص هم محلّ شبهة ونقد لاذعين . ففي "صراخ" يخاطب أمين أمّ سميّة ساخرا : "كيف ينزل زواجي العار بأسرتكم الرّفيعة ودمكم الأزرق ؟ ويضيف متهكّما : "أرجو الله يا سيّدتي ألاّ يمنّ عليّ بكبرياء مصدرها مخزن لمعجون الأسنان ، وأرجو الله أن يجعل في سواقي الشوارع من الماء ما يكفي لغسل نفسي من رغوة صابونكم منبع النبل والجاه !" (2). إنّ هذه الصور والأوصاف هي من النقد اللاذع والتهكّم الساخر الذي يصل حدّ الذمّ والشتم ، ولا تخلو روايات جبرا الأخرى من هذا النّوع من الصور،فكلّما كانت الشخصيّة محلّ نقد ومنبع خصام برزت رسومها ذات طابع ساخر وتهكّم صارخ . إلاّ أنّ هذا التّهكّم قد يكون وليد حزن وتأسّ كبيرين لأنّه يوضّح عمق المأساة كما هو الشأن لوليد مع المومس . يقول : " رأيت أمامي جثّة ضخمة ذات فخذين أبيضين منفرجين عن شقّ أجرد كأنّه شقّ بقرة" . ويواصل معلّقا : " لا. لم يكن ذلك اللحم الأجرد المشطور ما حلمت به ..." (3) . إنّ هذا الوصف الذي أتى فيه "المشبّه به" حيوانا يدلّ على نظرة وليد إلى المومس . فهو يشعر نحوها بضرب من الرأفة والكره ، فهي عالم جميل ما دام غير منكشف ، أمّا عند الإفصاح فتمسي مسخا وصورة للمأساة . أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ البطل يراوح بين الصورة ذات الطابع المبني على السخريّة والكوميديا السوداء . فكأنّ البطل يرثي ذاته قائلا : "بقيت على وضعي ذاك مدّة طويلة ، أصغي بانتباه شديد عسى أن أسمع صوتا من وراء الباب ، أو من تحت أرض الحجرة ، ولا أسمع إلاّ لهاثي الحادّ ، وكأنّه لا يصدر عنّي ، بل عن حلق حيوان أحشّ خارج عنّي ويزيد هلعي" (4) .

---

(1) جبرا - الغرف الأخرى - ص 90
(2) جبرا "صراخ" ص 17 .
(3) جبرا "البحث" ص 191 .
(4) جبرا "الغرف الأخرى" ص 59 .

إنّ صور جبرا وردت في الغالب الأعمّ لأداء وظيفة محدّدة هي كما قلنا آنفا ، تصوير فنّي لإبراز عمق المأساة الإنسانيّة أوّلا ، وللنقد والسخرية ثانيا .

* * *

إنّ أسلوب جبرا في أعماله الرّوائيّة يشابه غاية التشابه أسلوب شعره،فجبرا شاعر اعتمد العبارة السهلة لكنّه أوجد نسقا جديدا لجملته وفجّر من جرّاء ذلك المتعارف وأقام علائق محدثة . فتفتّقت رؤاه عن صور مستحدثة تنتمي أساسا إلى الإنتاج الرّوائيّ الحديث ، ولا غرابة في ذلك ، فقد تعدّدت العوامل وتنوّعت مشاربه الثقافيّة ، وتكاثرت ميوله واختياراته . فهو مثقّف ثقافة انكليزيّة ، تعدّ بحقّ ثقافة هذا العصر ، إذ هي الطّاغية في كلّ المجالات . وهو الأديب الرّسام الناقد الباحث المترجم. فكان أن أنتج روايته الأولى مضمّخة بسنن التطوّر والتغيّر . ولم لا وقد كتبها صاحبها باللغة الانكليزيّة أصلا ، ثمّ ترجمها ، بعد ذلك ، إلى اللغة العربيّة . ثمّ تابع كتابة الرّواية بإصدار رواية "صيّادون في شارع ضيّق" التي ألّفها باللغة الانكليزيّة أيضا.وفيها أثار قضيّة هجرة الفلسطينيّ إثر سنة 1948 وواصل نفس القضية في رواية "السّفينة" التي ألّفها باللغة العربيّة ونهج فيها جديدا ، ازداد وضوحا في رواية "البحث" ثمّ في "الغرف الأخرى" . وقد جاءت هذه الروايات في أسلوب حديث ، يعتمد أساسا فصاحة مستحدثة تسعى إلى أن تكون صورة لما يعتمل في العصر من ارهاصات اجتماعيّة وتغيّرات كبيرة ، تعيشها العالم العربيّ اليوم . والملاحظ أنّ هذا الأسلوب في مستوياته المعجميّة والتركيبيّة والبلاغيّة كان ميّالا إلى مواكبة اللحظة الراهنة دون إهمال لأصالة مطلوبة وانفتاح مرغوب فيه .

ففي المستوى المعجميّ ، كان المعجم الغالب هو اللغة العربيّة الفصيحة فصاحة عصريّة ، وهي فصاحة لا تقطع ارتباطها باللغة العربيّة الفحّة ولا تنفي التواصل مع اللهجة الدّارجة" أو اللغة العربيّة الحديثة . ومن ثمّ جاءت هذه اللغة صورة للعصر ، فإذا المصطلحات الواردة فيها توضّح تعدّد المصادر وتكاثر المراجع.فهي مصطلحات سياسيّة دينيّة أخلاقيّة فكريّة ثقافيّة طبيعيّة اجتماعيّة اقتصاديّة نفسيّة جنسيّة . أمّا الصّفات فقد كانت متأرجحة بين صور حسّيّة وأخرى معنويّة بين صور واقعيّة وأخرى رمزيّة . في حين كان المستوى التركيبيّ يدلّ على تحرّر الكاتب من المحسّـات

البدعيّة التي كانت تكبّل الجملة العربيّة في بداية النهضة . فإذا جمله سلسلة مترابطه متّسقة يساهم كلّ مقطع منها في أداء وظيفته الأداء التّام . وقد غلبت الجمل الفعليّة - لما لها من طاقة على إبراز الحدث - بقيّة الأنماط . فكانت رواياته ذات حركيّه متطوّره اتّسقت فيها الجمل واتّبعت إيقاعات حديثه ، تقوم على الترديد والتّرجيع والتوازي والشّاعريّة المفرطة . أمّا تعبيره الفنّي ، فهو مرتبط بالصياغة القديمة . ولا غرو في ذلك فعماد اللغة العربيّة هو ذلك التراث الكبير الّذي وسم لسان الضّاد ببعض الأمثال والتعابير . فإذا هي منّا في الصّميم ، إلاّ أنّ جبرا حاول في الكثير من الأحيان أن يفرز تعابير حديثة أتت في بعض الحالات في صياغة مبتذلة ، وهي بالأساس تندرج ضمن تجربة الإبداع غير أنّ فشل الإبلاغ وبساطته أحيانا تحيل هذه التعابير إلى جمل سقيمة تنعدم فيها الصورة الجميلة وتنخرم فيها الرؤية الواضحة . وعلى العكس من ذلك وردت في هذه الرّوايات تعابير أخرى راقيه تتميّز بصياغتها الجديده .فإذا هي صور فنيّة ولقطات مدهشة ومشاهد راقية بواسطتها تمكّن الكاتب من تصوير وضعيّة الإنسان ورؤيته إلى الكون والحياة في شاعريّة مفرطة . وتركّزت مصادر جبرا في صوره ومشاهده ورسومه على الحواسّ . فإذا هذه الحواسّ تمثّل وسيلة التعامل الأولى مع العالم ، وبخاصّة حاسّي السّمع والبصر فاحتفال جبرا بالعالم أساسه الحواسّ مدعّما بالحلم والذكريات والحدس . أمّا مراجعه فهي القرية والمدينه والمعرفه والثّقافة في حين كانت محاورها الإنسان ومحيطه وتركّزت وظائف الخيال على تصوير الأحوال والمواقف الدراميّه بصوره نقديّة جادّة حينا وساحرة أحيانا .

وقد تمكّن الكاتب بفضل وسائله وطرائقه الأسلوبيّه إلى أن يزاوج بين أنغام متداخلة وأصوات متعدّدة لكي يعطينا نسيجا روائيّا ذا تركيب سمفونيّ فيه تتآلف الأصوات رغم صراعها ، وتتقارب الأنغام رغم تمازجها ،وتتتابع فيه الأحداث والألوان وتتوازى معلنة عن ترابط الأجزاء واتّحاد الدقائق في صلب تركيب يسعى إلى الكمال ولا يصله ، والتّمام ولا يبلغه . وتلك هي سمات التركيب السمفونيّ الذي ديدنه تصوير التحام الواحد مع الكلّ والكلّ مع الواحد .

الباب الخامس : المداليل :

- تمهيد
- **الفصل الأوّل** : "ينابيع الرّؤيا" أو الواقع الذي حاول جبرا تصويره
- **الفصل الثاني** : "البئر الأولى" أو سيرة جبرا تحاور رواياته
- **الفصل الثالث** : "الرحلة الثامنة" أو عالم جبرا الرّوائيّ ورؤيته
- تعقيب .

لقد ركّزنا بحثنا فيما سبق من أبواب على استجلاء أهمّ الخصائص لفنّ جبرا الرّوائيّ في أعماله : "صراخ" و "السّفينة" و"البحث" و"الغرف" ـ وتمكّنا من تحديد بنائه الرّوائيّ دارسين منطق الأحداث في تفاعله مع عنصري الزمان والمكان . وتوصلنا في هذا المجال إلى إبراز كيفيّة الارتباط بين "بدايات" هذه الأعمال ونهايتها المدرّة . كما كشفنا العلاقة الوثيقة بين البدايات ومجرى الطوفان . فالرّواية في بنائها انطلاق من حريّة "واقعة" إلى نهاية هي طوفان منتظر ؛ مرورا بذرى نصبّ جميعها في ذروة قصوى مبنيّة على "الفنّ والحلم و الفعل".وهي في ذلك تحاكي التركيب السمفونيّ الّذي تتشابك فيه الأهواء،وتتصارع العواطف من أجل تصوير أمثل لمأساة هي حقيقة واقعة يعيشها الإنسان وينغمس فيها تدريجيّا . . . وقد كان فضاء الأحداث بعنصريه : الزّمان والمكان رحبا يسعى إليه الأبطال تمثّله فلسطين ، وبالضبط مدينة القدس في زمانها الحاضر المعيش مرورا بماضيها السحيق البهيّ ومستقبلها المنشود . وجاء أبطال الروايات شخوصا تمثل المجتمع المدنيّ من أرستقراطيّة مفترضة إلى بورجوازيّة صاعدة ووسط ذلك برز المثقف الإشكاليّ . وقد تميّزت هذه الأعمال بما يتّسم به أبطالها من انفتاح على آراء الآخرين فمكّن "الآخر" من الانعكاس فيه . والتعبير عمّا يخالجه من آراء وأفكار وخواطر . فكانت الرّوايات أعمالا تعتمد على تعدّد الأصوات ، فإذا تلك "المناطق المظلمة" تكتشف وتضاء . وقد مكّنت هذه الطريقة المؤلف من أن يجعل بطله مرايا متعدّدة ينكشف فيها وينكشف منها على الآخرين . ومن ثمّ جاء أسلوبه مفصحا بواقع المدينة العربيّة المعاصرة وهو ما استقصيناه في الباب السابق من هذه الدراسة ، وعالجنا فيه خصائص السرد الرّوائيّ وميّزات خطاب جبرا القصصيّ . ونرى من الضروريّ الآن أن نتعمّق في مداليل جبرا لنستخلص مقاصده الدفينة . ونقصد بذلك التوصّل عبر "خطابه الظاهر" إلى "خطابه الكامن" . فالمداليل هي المقاصد التي تجعل "النصوص الإبداعيّة" منارة تنير الضال أو وفق عبارة جبرا "تلك النصوص التي غدت بمثابة "الشريعة" التي نهتدي بها في تفحّص الإبداع الإنسانيّ وتسقّبه [. . .] لأنّ النصّ التشريعيّ هو نصّ يعني كلّ شيء . ولذا فإن قيمته دائمة وحداثته لا تنتهي" (1) .

---

(1) جبــرا ـ الخطاب الظاهر والخطاب الكامن ـ جريدة الشــرق الأوسط بتــاريخ 1986/7/27 ص 13 .

إنّ الدلالة أو المدلول هو "كنه النصّ" الّذي يسعى المؤلّف عن وعي أو عن غير وعي إلى إبرازه،بل كثيرا ما يكون المؤلّف غافلا عن معانيه إلى أن يمارس الناقد عمله،فيستكشف منه مداخل كثيرة قد لا تخطر على بال مبدعها . يقول جبرا بصريح العبارة : "إنّما نكتب مدفوعين بقوى داخليّة لا حيلة لنا بها وإنّ الكثير ممّا يتدفّق في الذهن على الورق من هذا الغليان الداخليّ يأتي دون إرادة واعية من صاحب القلم نفسه" (1) . وهذا المدلول ليس بالظاهر السافر وإنّما هو كالمختفي المتواري خلف شعب من الأفكار والآراء الّتي يعسر كشفها إلاّ بعد الدرس والتمحيص .

ولكي نستشفّ هذه الدلالة لا يسعنا إلاّ أن ندرس العناصر التالية :

1 - "ينابيع الرؤيا" ونقصد بها الواقع الّذي حاول جبرا تصويره .

2 - "البئر الأولى" وهي تخصّ تجربة جبرا في تفاعلها مع هذا الواقع أو "سيرة جبرا تحاور رواياته" (2) .

3 - "الرحلة الثامنة" وهي حوصلة لرؤيه جبرا وتحديد لعالمه الرّوائي .

ونحن ، وفق هذا التخطيط نسعى إلى الربط بين سيرة الرجل من ناحيه وتآليفه المختلفة من ناحية أخرى . ولعلّ ما سنتوصّل إليه يوافق ما انطلقنا منه في بداية بحثنا حيث أكّدنا أنّ هذه الرّوايات هي رواية واحدة متكوّنة من فصول وأبواب تتشابك وتترابط ويأخذ بعضها برقاب بعض .

---

(1) جبرا ـ "الفن والحلم والفعل" ص 108 وأيضا ص ص 135-136 أما غراهم غرين فيعترف قائلا : "إنّي لأتصوّر أن جميع الكتّاب يلقون العون بنفسه من اللاوعي [..] إنه الجني الّذي ينصفه قابعا في القبو كيّ يساعدنا..." انظر : "التفاعل المتبادل بين الرواية والرّوائيّ" . ترجمة : حصه منيف في : الكرمل ع 19/20 لسنه 1986 ص 317 .

(2) إشارة إلى مقال : فخري صالح حول "البئر الأولى" انظر ـ مجلة الأفق ع 250 ص ص 43-44 .

الفصل الأوّل : "ينابيع " الرّؤيا" :

إن كلمتي "ينابيع" و "رؤيا" من الكلمات التي تتردّد بكثرة عند جبرا إضافة إلى "البئر" و"العين" و"صخر". إنّها ألفاظ يعطيها الكاتب "معنى مضافا" يجد دوما لذّة في ترديده وتكراره . ولعلّ ذلك هو السبب الّذي جعله يسم أحد كتبه النقديّة : "ينابيع الرؤيا" فجمع بين كلمة "النبع" بصيغة الجمع (ينابيع) مضافة إلى الرؤيا . وقد حدّد جبرا معنى كلمة "الرّؤيا" في مقدّمة قصيرة ركّز فيها على مقصده يقول : "الرّؤيا" كلمة أساسيّة عندي منذ أن بلغت العشرين من عمري أو ربّما قبل ذلك وكانت عونا دائما لي في تحمّل العسر واختراق الصعب وتعليل الروعة أبغيها لنفسي وأبحث عنها في الآخرين" (1) . ويضيف موضحا : "اكتسبت كلمة الرّؤيا معاني تتخطّى معنى الحلم حتّى بإضافاته المجازيّة فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معا ، رائدا الحلم رائدا ذلك التطلّع الإنسانيّ الأرحب الذي اخترق في ذهن البشريّة بتوق الأنبياء والفلاسفة والشّعراء ـ ذلك الماورائيّ الّذي يبدو صورا لا يعلّلها المنطق بالضرورة ولكنّها تكتظّ بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة الإنسانيّة واندفاعاتها" (2) .

إن الينابيع بهذا المفهوم المخصوص تمسي في نظرنا من الكلمات المفاتيح لفهم عالم جبرا الرّوائيّ .ولذلك عنونا هذا الفصل بـ"ينابيع الرؤيا" إلاّ أنّنا ارتأينا أن نحدّد مفهومه بالنسبة إلينا وهو تحديد يخالف رؤية جبرا لكن لا يناقضه . ذلك أنّ هدفنا من هذا المبحث هو الوصول إلى الواقع الّذي حاول جبرا تصويره ، ومن ثمّ يمسي هذا الواقع هو الينبوع المفجّر لرؤى جبرا وآرائه وأفكاره . فـ"ينابيع الرؤيا" هو العالم الّذي صوّره جبرا،وقد استقاه من واقعه المعيش . فهذا الواقع هو المنبع الّذي منه انطلق جبرا وإليه يعود . إنّ الينابيع ، هي واقع فلسطين منذ مطلع القرن العشرين وقد عايشه جبرا وخبره فحبّر عنه وأذاع خوافيه،وقد عبّر عن ذلك في غير ما موضع ، بل إنه في روايتيه الأولى والأخيرة وإن تحدّث عن "مدينة مطلقة" إلاّ أنّ كلّ القرائن تدلّ أنّ المدينة الموصوفة ليست إلاّ إحدى مدن فلسطين وهي تعيش مآسيها المكرّرة . ولكن ما هي سمات هذا الواقع وخصائصه ؟

---

(1) جبرا ـ "ينابيع الرؤيا"،ص 7 .

(2) م. ن. ص 7 . انظر أيضا ـ "النار والجوهر والحلم والفعل" ص 172 . يفصل جبرا كلمة "رؤيا" ويجعلها من قمة كلمة "موقف" .

إنّ الدارس لروايات جبرا يستشف بجلاء ووضوح كبيرين السمات المميّزة لفلسطين أو ما اصطلح على تسميته "بالمسألة الشرقيّة" منذ بداية هذا القرن وهي سمات سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وحضاريّة ، وقد جاءت الروايات تباعا لتروي واقع فلسطين وتصوّره.فإذا كلّ رواية مرحلة من مراحل هذا التاريخ . وهي في تواترها تحكي قضيّة شعب فلسطين . فكيف كانت السمات السياسيّة ؟

السمات السياسيّة :

يلاحظ الباحث في روايات جبرا مرحلتين متميّزتين في سياق السمات السياسيّة . فقد افتقدنا الخطاب السياسيّ في الرواية الأولى افتقادا يكاد يكون كليّا،في حين برزت هذه السمة في بقيّة الأعمال . وقد علّقنا على المرحلة الأولى الواضحة السمات في رواية "صراخ" متسائلين : "هل هو هروب من الكلام في السياسة أم السياسة أمر يتنافى والأدب ؟"

ونحن إذا اجتهدنا في تحديد الواقع الّذي حاول جبرا تصويره وانطلقنا من تاريخ كتابة الرواية نعني في صيف 1946 ، فإن ذلك الواقع كان يتّسم بطابعين :

1 - فقدان الوعي السياسيّ في العالم العربيّ أو على الأصحّ عدم توفق العرب في إيجاد مسلك يمكّنهم من التحرّر والخروج من التخلّف . ففي أواخر النصف الأوّل من القرن العشرين كانت معظم البلاد العربيّة مستعمرة ترزح تحت استعمار غاشم سافر حينا متوار أحيانا ، ولا شك أنّ نهاية الحرب العالميّة الثانية وبروز الأمم المتحدة خلق مناخا جديدا برزت فيه أمريكا وروسيا وبريطانيا وفرنسا كقوات قائدة لحضارة العصر .

ودون الدخول في تفاصيل صافية ، فإن فلسطين في تلك الفترة كانت تحت الانتداب البريطاني ، وهو انتداب قرّر منذ نهاية الحرب العالميّة الأولى عند انهيار الامبراطوريّة العثمانيّة ، وهو انهيار ساهم فيه العرب مساهمة فعّالة بقيادة الشريف حسين ، إلاّ أنّ بريطانيا نكثت عهودها ، إذ كانت وعدت الشريف بالاستقلال حال الانتصار على الحلفاء (ألمانيا والدولة العثمانيّة) كما أنّها قطعت عهدا بتمكين الصهاينة من وطن على أرض فلسطين وهو ما اصطلح عليه بوعد بلفور الصادر في

2-11-1917 (1) . ومن ثمّ فإن هذا الانتداب كان يحمل في طيّاته أسباب نهايته ، فإن طمأنت بريطانيا العرب في فلسطين ، ولوّحت باستغلالهم المرتقب من ناحية ، فإنّها ، من ناحية أخرى ، مكنت اليهود من الهجرة إلى فلسطين خلسة حينا وجهارا أحيانا قصد توطيد وجودهم وفرض حضورهم (2) .

2 - تعمّق الرؤية الصهيونيّة وفهم الواقع : إذا كان العرب في منتصف القرن العشرين (بل وقبل ذلك أيضا) فاقدين للوعي السياسي فقدانا كليّا أو يكاد فإن اليهود قد تمكّنوا بتجربتهم الفذة في التشرّد من فهم الواقع ويكفي أن نورد هنا بعض المقولات لأقطاب هذه الحركة حتّى نبرهن على هذا الرأي . يذكر تيودور هرتزل في الجزء الثاني من مذكراته "لو أردت أن أختصر مؤتمر بازل (3) في كلمة واحدة - وهذا ما لن أفعله صراحة - لقلت : "في بازل أسست الدولة الصهيونيّة . ولو قلت ذلك اليوم لقابلني العالم بالسخرية والضحك . ولكن بعد خمس سنوات على وجه الاحتمال ، وبعد خمسين سنة على وجه التأكيد سيرى هذه الدولة جميع الناس" (4) . بل إن دنيس تربنتش كتب إليه في 29 أكتوبر 1899 ما يلي : "أقترح عليك أن تتطرّق في حينه إلى برنامج "فلسطين الكبرى" قبل فوات الأوان . . . وينبغي أن ينصّ برنامج بازل عبارة "فلسطين الكبرى" أو "فلسطين والبلاد المجاورة لها" وإلاّ كان البرنامج لا معنى له . فليس في وسعكم أن تحشروا عشرة ملايين يهوديّ في رقعة من الأرض

---

(1) محمد عبد الحافظ القيسي - "وعد بلفور في ظل التوسّع الاستعماري" وأيضا : - فايز صايغ "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" : ترجمة " عبد الوهاب الكيالي ص 53 - وأيضا : سامي هداوي "ملف القضية الفلسطينيّة" تحرير : يوسف صايغ ص 23 .

(2) يقول جيرار شاليان في كتابه "المقاومة الفلسطينيّة" حتّى بعد وعد بلفور بقي مدّ الهجرة ضعيفا ولم يرتفع إلا بعد عام 1933 تاريخ وصول النازية إلى الحكم . وعدد الوافدين إلى فلسطين هو : 4000 عام 1931 - 9500 عام 1932 و 30000 عام 1933 و 42000 عام 1934 و 16500 عام 1935" . ص 32 ويتواصل هذا المدّ إلى الآن بوتيرة أكثر وبتنظيم أدقّ .

(3) انعقد مؤتمر بازل برئاسة هرتزل في ملهى ليلي في أوت 1897 ويعتبر انطلاق الحركة الصهيونيّة . انظر : محمد عبد الحافظ القيسي - "وعد بلفور في ظلّ التوسّع الاستعماريّ" ص ص 52-57 .

(4) فايز صايغ : "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 10 .

مساحتها 000 25 كلم2 (1) . أمّا حاييم وايزمان رئيس المنظمة الصهيونيّة وأوّل رئيس للدولة فقد قال عندما زار القدس سنة 1948 : "لا تقلقوا لأن جزءا من القدس ليس الآن ضمن الدولة ، سيتمّ ذلك بسلام ، وأعود فأوصيكم بالصبر" (2) . أمّا صموئيل ديفون مستشار ابن غوريون فإنّه قال في سنة 1958 : "يذكرنا بن غوريون دائما بأننا لا نستطيع أن نسير على أساس أعمال تخريبيّة لم تقم بها الأقليّة العربيّة ، بل يجب أن نسير على أساس ما كان يحتمل لهذه الأقليّة أن تقوم به فيما لو أتيح لها المجال" (3) .

إنّ المقولة الأولى توضّح مدى جلاء الرؤية الصهيونيّة،فالهدف "هو خلق وطن في فلسطين للشعب اليهوديّ يضمنه القانون العامّ" (4) .

وإن انطلقت الرؤية من مجرّد خيال راود الدعاة لها،فإنّ هذا الخيال أمسى حقيقة وواقعا ، وإن اقترح نريتش على هرتزل استعمال مصطلح "فلسطين الكبرى" ، فإنه الواقع اليوم يبرزه ويؤكّده،ويكفي هنا أن نذكر ما قاله وزير العمل الإسرائيليّ غداة حرب الأيّام الستّة موضّحا "إنّ الخرائط" الرسميّة لإسرائيل الكبرى قد صدرت وأنّ الخرائط القديمة (كما كانت الحدود بتاريخ 5 حزيران (يونيه) باتت من مخلّفات التاريخ" (5) .

أمّا ما أكّده مستشار وزمان فهو وعد بالاستحواذ على القدس وهو اليوم حقيقة واقعة . وقد كان سبيل اليهود في ذلك ومنهجهم طريقة بن غوريون الذي عمد إلى التوسّع كي يحقّق الأماني الدفينة . وقد وجد الصهاينة كلّ العون من بريطانيا التي مكّنتهم من التسلّل إلى فلسطين فـ "بلغ عدد أفراد الجالية الصهيونيّة (في الأربعينات) اثني عشر ضعف عددهم عام 1917 حتّى قاربوا أن يكونوا ثلث مجموع سكّان فلسطين . واستطاعت هذه الجالية برعاية الدولة المنتدبة تطوير مؤسساتها شبه الحكوميّة وبناء دولة عسكريّة ضخمة" (6) .

---

(1) سامي هداوي ـ "ملف القضية الفلسطينيّة"ص 12 .
(2) م.ن. ص 100 .
(3) م.ن. ص 77 .
(4) فايز صايغ ـ "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 9 .
(5) انظر حديثه بجريدة "العالم" بتاريخ 23 فيفري 1968 .
(6) فايز صايغ "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 22 .

إلى فقدان الوعي السياسيّ عند العرب يواريه تعمّق في الرؤية الصهيونيّة ،
وفي ظلّ هذه المعادلة تمكّن اليهود بفضل مبادئ الصهيونيّة من فرض وجودهم بل إنّهم إبّان كتابة جبرا لروايته الأولى كانوا يتحيّنون الفرصة لإقامة دولتهم التي برزت للوجود بصورة علنيّة في 14 أيّار 1948 عندما أعلن بن غوريون قيام دولة اسرائيل" (1) وقد لوّحت بريطانيا بنيّتها في إنهاء الانتداب إذ كان وزير الخارجيّة أعلن في 8 شباط (فبراير 1947 أمام مجلس العموم أنّ حكومة صاحبة الجلالة تبيّنت "أنّ الانتداب أثبت أنّه غير قابل للتنفيذ من ناحية عمليّة ... ولذلك فإنّها تعلّق نيّتها في التّخلّي عن هذا الانتداب" (2) .

ولم يذكر جبرا في روايته الأولى هذه الأحداث،وإنّما أشار إلى حالة فرد إشكاليّ يصوّر واقعه بتجرّد وصدق . ومن ثمّ أبرز وضعيّة المواطن العربيّ المكبّل بعلاقات هي بؤرة الصراع ذاته . فهو شابّ ينغمس في ماضيه البعيد (الحكم التركي) ليعيش واقعه الغريب الذي لا يمكن بحال من الأحوال الاطمئنان إليه .

إنّ هذه المرحلة صورة لضياع الفرد فهو جاهل بواقعه يسعى لفهمه . ولعلّه يتشابه الطفل وقد بدأ يتحسّس العالم ، فكأنّه المولود الجديد.وهو ما يتّضح من كلمة الرّاوي/البطل في خاتمة الرواية حيث يؤكّد : "لم يكن من العسير عليّ ، حين حدّقت في وجوههم أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مديدتين ، يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة" (3) .

وإن جاءت هذه الرواية مميّزة بفقدان الوعي السّياسيّ لدى الفرد العربيّ أو على الأقلّ تشير إلى هذا الجانب "المسكوت عنه" . وفي هذا السّكوت إقرار بحقيقة الواقع ، فإنّ روايات جبرا الأخرى بدءا من روايته "صيّادون" وانتهاء بـ "الغرف الأخرى" قد وردت مصمّمة بتصوير لحركة التاريخ . ففي رواية "السّفينة" يعمّق الكاتب في دراسة القضيّة الفلسطينيّة،بل إنّه يعرّض للأحداث العسكريّة الّتي كنّا أشرنا إلى بعضها سابقا . يقول جبرا مصوّرا بروز الكيان الإسرائيليّ : "في أوائل

---

(1) جيرار شاليان "المقاومة الفلسطينيّة" ص 36 .
(2) سامي هداوي ـ "ملف القضيّة الفلسطينيّة" ص 42 .
(3) جبرا ـ "صراخ" ص 95.

أيّام عام 1948 كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود . لم يكن الجيش البريطاني قد غادرها ، وإن كان قد ترك الأمر للعرب واليهود ، متظاهرا بالحياد "التام" . كان المجاهدون العرب ، وقد ضمنوا السيطرة على البلدة القديمة ، قد تمركزوا في بضعة أحياء من المدينة الجديدة ، ولا سيما في التلة الواقعة بين الطالبيّة والبقعة الفوقا ، حيث كانت دارنا ، وبقربها قطعة أرض كبيرة مليئة بأشجار الصنوبر لم يتهيّأ المال لنا لبنائها . وكان على مقربة منّا معسكر بريطاني كبير ، من أكبر معسكرات فلسطين وكان المفهوم أن الجيش سينسحب يوم 15 أيّار ويسلم المعسكر بالكثير ممّا فيه للمجاهدين العرب . ولمّا كانت البقعة الفوقا على الطريق إلى الجنوب المؤدّية إلى بيت لحم والخليل ، حيث كانت تكتّلات المجاهدين تسيطر على المنطقة ، وكنّا نتوقّع تقدّم الجيش المصري في اتجاهنا بسرعة حال دخول الجيوش العربيّة . فإنّنا أنا وفايز صممنا على البقاء في بيتنا كالكثيرين من شباب الحيّ . وقد اشترينا رشاشا من طراز ستين .. وبضع قنابل يدويّة وكميّة من الذخيرة ..." (1) .

ويواصل جبرا موضحا سير الأحداث : "اقترب اليوم الموعود ، ومعنوياتنا عالية ، والاتّصال بالمناطق العربيّة ما زال ميسّرا . ولكنّنا فوجئنا بحركات الجيش البريطاني في الصباح الباكر من اليوم الرابع عشر من أيّار ، ورأيناه يخرج سيّاراته ومعدّاته ويتحرّك قبل موعده بيوم واحد ... وفي الحال أدركنا أنّ ثمّة أمرا مريبا ، فالجيش ينسحب ويسلّم المدينة الجديدة لليهود خطوة خطوة تحت حمايته . وسرعان على حين غرّة بالزحف اليهوديّ من كلّ اتّجاه يملأ الفراغ الذي يتركه الانكليز في أعقابهم" (2) .

إنّ منتصف أيار من سنة 1948 كان موعد جلاء القوات البريطانيّة عن فلسطين،وهو جلاء كانت قد قرّرته الحكومة البريطانيّة منذ مدّة (3) ، "وفي 14 أيّار 1948 أعلن بن غوريون قيام دولة اسرائيل" (4) . وهذا الإعلان كان قد سبق

(1) جبرا - "البئر الأولى"،ص 65 .
(2) م. ن. ص 66 .
(3) في 18 شباط 1947 انظر : سامي هداوي "ملف القضية الفلسطينيّة" ص 42 .
(4) جبرا رشاليان-"المقاومة الفلسطينيّة"-ص 36 .

بمشروع أقرّته الجمعيّة العامّة لتقسيم فلسطين في 29 تشرين الثاني (نوفمبر) 1947 فعمّت البلاد الاضطرابات.إلاّ أنّ اليهود الصهاينة كانوا قد استعدّوا لهذه الحالة.فنكّلوا بالعرب وقتلوهم . ولا غرو في ذلك فإنّ "ابن غوريون لم يؤمن مطلقا بإمكانيّة التعايش مع العرب ، كلّما قلّ عدد العرب داخل حدود دولة المستقبل . كلّما كان ذلك أفضل ... إنّ حملة واسعة ضدّ العرب لا تحطّم هجومهم فحسب ، وإنّما أيضا تخفض إلى أقصى حدّ النسبة المئويّة للسكّان العرب في الدولة التي يحضّر لها ..." (1) .

إنّ رواية "السّفينة" هي قصّة شعب عايش الاضطهاد،وعرف وجع فقدان السند الصحيح وهو الأرض،فإذا هو مشرّد ومدعو دوما إلى هجرة لا تنتهي . وقد ظهر مصطلح "اللاجئ" حدّد بمقتضاه "المجتمع الدوليّ" هذه الكلمة . فاللاجئ هو "الشخص الذي كان مقرّ سكنه في فلسطين قبل سنتين على الأقلّ من انفجار الصراع عام 1948 والذي أضاع عقب هذا الصراع منزله ووسائل عيشه" (2) .

ولئن حدّدت "السّفينة" مسرح الضياع والتشرّد والرّحيل،فإنّ عنوان الرواية ذاته يوحي به أيّما إيحاء . أمّا في رواية "البحث"،فإنّ البطل دخل حلبة الصراع ومن ثمّ كانت ملحمة شعب نما فيه الوعي تدريجيّا ، فسعى إلى بناء ذاته من جديد . فوليد وبعده مروان عايشا المعضلة . ساهم الأوّل في النضال إبّان حرب 1948 وواصله . أمّا الثاني فإنّه آمن بالفعل ، بالدفاع المنظّم داخل الأرض المحتلّة . وهو واع بما يقول وبما يفعل . ولذلك أجاب وصال رؤوف مبيّنا الفرق بين الابن الشاب والوالد الشيخ: "إنّ دوري يختلف عن دوره المرحلة تختلف . رجل في الخمسين لا يفيدنا في شيء وهو يحمل الآر.بي.جي. إنّه يفيدنا في التنظيم ، في التمويل . في إيجاد العلاقات الضروريّة كخلفية للقتال . ألا يكفيه ذلك ؟ ثمّ إنّه كافح طويلا ." (3) .

إنّ الإضاءات السياسيّة المتعلّقة بمحنة فلسطين ومعضلتها واضحة في روايات جبرا ، بل إنّه يتعرّض للحروب العربيّة الداخليّة فهو يذكر أيلول 1970 بصريح العبارة بقول الراوي على لسان ابراهيم الحاج نوفل : "غضبت أنت أخيرا رغم كلّ

---

(1) جرار ساليان ـ "المقاومة الفلسطينيّة" ص 35 .

(2) م. ن. ص 40 .

(3) جبرا ـ "البحث" ص 282 .

حبّك ورصاصك . أمر ما وقع فكان الفتنة التي قصمت ظهر الجمل ، من حزيران 1967 إلى أيلول 1970 إلى آذار 1971 حين قدّم مروان دمه العميّ قربانا لعصبك ، ولا أذكر التواريخ السابقة ، ما أكثرها ! غضبت وحزنت وما يئست" (1) .

إنّ الفلسطينيّ وقد دخل المعترك أمسى رهين تاريخ بناصيه العداء ، فإن اطمأنّ البطل إلى نجدة عربيّة محتمله ، ولم تكن له أطر تقوم بشؤونه وتهتمّ بمشاكله، فإنّه إنقاد إلى إيمان بإعانة العرب له . إلاّ أنّ النظم العربيّة لم تكن بدورها قد توصّلت إلى حلّ معضلة التخلّف الناتج أساسا من استعمار غاشم من ناحية ، وإدارة بالية لم تعد بمقدورها فهم الواقع والتصرّف وفق مقتضيات تطوّر العصر من ناحية أخرى . ممّا جعل الذهن العربيّ غير متفهّم للواقع ، فكان عليه أن يجابه حقيقته المرّة : تخلف عن ركب الحضارة وهو تخلّف مستمرّ متزايد . ولئن كانت معضلة العرب هي الاستقلال ، فإنّ البلدان التي طردت به لم تكن قد أقامت أرضيتها الصلبة . فهي بلدان ذات نظم هشّة تقوم على الاستبداد والطغيان . ولا أدلّ على ذلك من معاناة محمود راشد الذي رأى في سيبه "نمر علوان" صوره من كلاب الحراسة لهذه النظم فثار وماج . وهو نفس الأمر الذى أشار إليه الراوي في رواية "البحث" . فما من حدث يقع في المدينة إلاّ بوقف الفلسطينيّ باعتباره ـ كما جاء على لسان كاظم اسماعيل - خطر على البلدان المجاورة . ولا غرو أن نجد روايه جبرا الأخيرة تصور البطل وهو في مدينة "الغرف الأخرى" ذات الأبواب المفتوحة المغلقه في آن . فهو من دخول مأذون إلى خروج موهوم . فكأنّ الكاتب أراد أن يصوّر الفلسطينيّ وقد تاه في العالم المحيط. فهو يحنّ إلى رحم أنيس إلاّ أنّ هذا العالم كان كالزئبق لا يستقرّ على حال . فلا مجال للاستراحه ولا مكان في هذا العالم إنّما هو بعبس وهم الوطن ، ولعلّ المراد هو جعل الفلسطينيّ فاقد للهويّة الذّهنيه . إلاّ أنّ هذا الإجراء ينبوء بالفشل فكلّ ما يحطّ هو مجرّد تصوّر في كتاب ذلك أنّ البطل في الأخير يكتشف حقيقته ممثلة في الورده الحمراء والشّمس البازغه .

إن السمات السائدة في روايات جبرا تتعلق أساسا بمعضله الفلسطينيّ وهي أزمه هويّته ، فالصدام القويّ بين اليهود والعرب هو صدام بين الفلسطينيّ واليهوديّ.

---

(1) جبرا ـ "البحث" ،ص 343 .

ولذلك جاءت روايات جبرا محمّلة بحريّة مطلوبة وطوفان قادم . فالفلسطينيّ وقد خسر مجاله الحيويّ يسعى إلى الحريّة البنّاءة . وما الطوفان إلاّ صورة من صور التطهر التي يتلوها التجدّد والميلاد . وقد جاءت معضلة الفلسطينيّ في سياقها العربيّ العامّ وكذلك في سياقها الإنسانيّ ، إلاّ أنّ التأكيد كان حول هويّة الفلسطينيّ ذاته ببعده العربيّ لا سبيل إلى نكرانه وكذلك ببعده الإنسانيّ . فكأنّ جبرا يجاهر بحقيقة الإنسان في "الفلسطينيّ" . ولذلك يؤكّد "أنا كفلسطينيّ عرفت من الاغتراب والنفي ما جعلت أرى فيه الكثير من محنة الإنسان ولكن . . . هناك شيء أهمّ وأخطر : تحقيق الذات،إقامتها ككيان كصخرة تهدّد من حولها وخلالها الأمواج والرّياح وتبقى صامدة. . ." (1) .

فلا عجو أن يكون أبطال جبرا صورة من البطل الإغريقيّ : "فالبطل في المأساة الإغريقيّة هو شخص كبير يعاني صدعا أخلاقيّا يؤدّي به إلى الدّمار ، إلى اختيار الموت . نستطيع أن نختار أحد موقعين الأوّل ننحيه ولكنّه يسقطه حلقيّا ، ويقوده الثّاني إلى مصرعه ، ولكنّه يبقيه مهما كرمز مأساوي" بل إنّ جبرا لا يرى إلاّ المأساة : "أنا أرى المأساة في كلّ حدث إذا لم ير الرّوائي المأساة فيما يحدث أصبح دعائيّا . وأنا أرفض أن أكتب كتابة دعائيّة . فأنا أريد أن أرى المجتمع بقواه المتناقضة وأرى أيضا المفارقة ، السخرية ، الروعة ، المأساة كلّها يجب أن نرى ، وإلاّ فأنا أفضّل ألاّ أكتب . أنا أرى الانهيار كشيء محتوم." (2) .

<u>السمات الاقتصاديّة والاجتماعيّة</u> :

إن المتصفّح لروايات جبرا يستشف أهمّ خصائص السمات الاقتصاديّة والاجتماعيّة للواقع الذي سعى إلى تصويره . ونحن ، إذا حاولنا أن نعرف خصائص هذا المجتمع ، فإنّنا نقرّ بأنّه مجتمع المدينة الحديثة . فمنذ عمله الرّوائي الأوّل ركّز جبرا على المدينة باعتبارها قطب الإبداع الرّوائيّ ذاته . يقول الكاتب : "المجتمع العربيّ الآن يقترب من أن يصبح مجتمع مدينة ، والرواية هي فنّ المدينة ويستخدم

---

(1) جبرا."ينابيع الرؤيا".ص 96 .

(2) م. ن. ص 134 .

لأغراضها الفنون الأخرى كذلك ..." (1) ولا غرابة أن نجد الرواة يحكون ، فهم يتخذون صورة السّارد وهو لا يحكي قصّته فقط،وإنّما يسرد قصّة قصّه . فكأنّ المدينة هي منبع القول الرّوائيّ ومحطّ الحديث وموطنه . فما هي سمات المدينة الاقتصاديّة والاجتماعيّة ؟

لقد تبيّن لنا ممّا سبق أن مركز الاهتمام عند الكاتب هو المجتمع المدني ، وهو مجتمع في حركيّة دائبة . ولا غرو في ذلك ففي حلول المستعمر ، واتصال العرب بالغرب عاش المجتمع العربي عامّة والفلسطينيّ خاصّة دوّامة صراع أساسها انبهار بالقادم الفاتح (2) وميل إلى إبقاء الذات متقوقعة . وبين هذا وذاك برز على السطح صراع كبير بين فئات كان لحلول المستعمر دور المنشّط لها . فكأنّ الماء الراكد الآسن تحرّك بدخول عنصر جديد أثار فيه تموّجات هي سليلة عواصف خارجيّة . وكان لظهور اليهود الصهاينة في فلسطين على حقيقتهم دور آخر . ففي البداية كان اليهود عناصر تقبّلها المجتمع الفلسطينيّ بضرب من الشفقة والعطف ، بل إنّ "هرتزل" ذاته أشاد ضمنيّا بالقبول الحسن و"الموقف الودّي الذي أظهره سكّان البلاد نحو الموجة الأولى من المستعمرين الصهيونيين" (3) . ومن ثمّ فإنّ سمات المدينة الاقتصاديّة الاجتماعيّة تميّزت بخاصّيتين،كما هو الحال بالنسبة إلى السمات السياسيّة . وتتمثّل الخاصّة الأولى في انهيار طبقة وبروز قوّة جديدة بدأت تفرض نفسها فرضا ، وتتمثّل الخاصّة الثانية في تصوير الفرد الفلسطينيّ في محيطه الذّاتي العميق ، ووسطه العربيّ والعالميّ . ومن ثمّ ابتعثت تلك الصراعات وأمسى الهدف السامي هو العودة إلى الأرض الرحم والحضن الحصين بحثا عن الذّات المفتقدة وفرضا لوجودها . فالصّراع مع العدوّ "ليس صراع حدود وإنّما هو صراع وجود" (4) .

---

(1) جبرا :"الفن والحلم والفعل" ـ ص ص 495-496 وأيضا : ـ الحرية والطوفان ـ ص ص 133-134 ـ "ينابيع الرّؤيا"ص 86 .
(2) جبرا :"الرحلة الثامنة".ص 8 .
(3) فايز صايغ :"الاستعمار الصهيوني في فلسطين".ص 51 .
(4) انظر "حوار مع مثقفين فلسطينيين" ـ مجلة الجبل ع 9 م 12 ـ أيلول 1991 ص ص 80-85 .

<u>الخاصيّة الأولى</u> : تتمثّل كما قلنا آنفا في انهيار طبقة.وقد أوضحنا في فصولنا السابقة أن الأسر الكبيرة سليلة الارستقراطيّة التركيّة أو المرتبطة بها مثل أسرة آل ياسر في رواية "صراخ" ، إنّما هي تصوير لانهيار فئة اجتماعيّة عبر وصف مدقّق لمسار كلّ من عبايات هام وركران . وإن انتهت عبايات بموت طبيعيّ ، فإنّ ركزان نسفت كلّ مخلّفات الماضي عن وعي ودراية . والكاتب في ذلك يجنح إلى تصوير انهيار هذه الفئة من الداخل . فكأنّ هذه الأسرة سائرة إلى الاضمحلال . فقد ماتت عبايات حافظة الماضي والداعية إلى التشبث به ، ثم ثارت أختها "ركران" وتمرّدت على هذا الماضي فقتلته عن وعي ودراية ، بل إنّها انتقمت من الماضي ، فأحرقت كلّ المخلّفات التي يمكن أن تكون مرجعا له . فـ"ركران" لم تنسف "الماضي" وإنّما سعت إلى "نفيه" ومَحْوِ وُجُوده وطمس حضوره . إنّه "الطوفان" الّذي لا بدّ منه من أجل انطلاق جديد . فالارستقراطيّة انتهت ، وفي انتهائها انهيار لحقبة تاريخيّة كاملة . يقول جبرا: [لقد] "صوّرت انهيارها من الداخل في سبيل بناء ما نصبو إليه . ولكن كلّ بناء يحتاج أحيانا إلى أرضيّة ، وهذه طبعا موجودة" . ويوضح أكثر مؤكّدا : "عندما كتبت هذه الرّوايات لم أفكّر بالتحديد أنّني أصوّر انهيار هذه الطبقة ، أردت أن أصوّر ما يحدث في مجتمعنا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أردت أن أصوّر المستقبليّة التي هي جزء ممّا أدعو إليه دائما . . . في "صراخ" هناك انهيار مقصود ، هناك سليلة الأسرة العريقة التي تنسف بيتها" (1) .

إنّ انهيار الارستقراطيّة في رواية جبرا الأولى يتواصل عبر رواية "السّفينة". فالكاتب يشير ضمنيّا من خلال انتحار فالح إلى انهيار طبقة هي سليلة ارستقراطيّة لم تفهم واقعها أو على الأصحّ لم تستوعب ما طرأ على المجتمع من تغيّرات . فكأنّ "الدكتور فالح" ، وقد انتحر إنّما هو "فعل احتجاج صارخ منه سواء اتفقنا معه أم لم نتّفق على احتجاجه ، إنّه عمل فرديّ صرف. . ." (2) . وهو فعل عبّر به الدكتور عن حرّيّة قراره ، وعن "الطوفان" القادم ، ومن ثمّ صوّر انهيار هذه الفئة باعتبارها أحسّت بوطأة التاريخ . فلم تعد تحتمّل التبعات . ولذلك تعلّق

---

(1) جبرا ـ "النار والجوهر والفعل" ـ ص ص 489-490 .
(2) م.ن. ص 138 .

"وديع" عن هذا الفعل بأن جزءا من الحياة قد قتل نفسه" (1) .

إنّ جبرا قد صوّر انهيار طبقة إلاّ أنّه أشار أيضا إلى هروب طبقة أخرى سعت إلى الانفلات من المسؤولية فكانت "السّفينة" بالنسبة إليها تجربة مرّة . يقول جبرا : "الهروب" في "السّفينة" عنصر أساسيّ طبعا . فأنا "أصوّر أناسا يهربون لكنّهم في النّهاية يكتشفون أنّهم لا يستطيعون الهرب ، أو إنّهم يجب ألاّ يهربوا أو أنّ خلاصهم يكمن في العودة إلى وطنهم . في العودة إلى الصخر ، الصخر هو كلّ شيء ، ولذلك وضعتهم في "سفينة" بعرض البحر ، هؤلاء عزلوا أنفسهم ، أبحرت بهم "السّفينة" في المياه من مدينة إلى مدينة فكأنّهم يتصوّرون أنّهم يستطيعون أن ينسوا غربتهم الحقيقيّة بحريّتهم التي هي في أعماق كيانهم ولكنّهم اكتشفوا أنّهم يحملون تجربة الصّخر في أنفسهم ، وأنّ خلاصهم في النّهاية هو أن يعودوا ، وإلاّ ينتحروا كما انتحر فالح لأنّه لم يستطع أن يعود . وخلاص العربيّ هو في عودته إلى أرضه في عودته إلى الصّخر في مجابهة قضيّته في بلده." (2) .

إنّ تصوير جبرا لانهيار الارستقراطيّة يوازيه بروز طبقة يمكن نعتها تجاوزا بالبورجوازيّة.وهي،كما بيّنا في فصولنا السّابقة،طبقة الأغنياء المعتمدة أساسا على التّجارة . وقد صوّرها جبرا في شخصيّة "سلمان سوف" في رواية "صراخ" والتّاجر "أبي شوكت" و "وديع" في "السّفينة" .

إنّ جبرا وقد تابع حركيّة المجتمع وعالج أهمّ متغيّراته ، إلاّ أنّه ينفي عن نفسه البحث عن البديل . يقول : "ليس من شأني كروائي أن أصرح بالبديل . أنا روائيّ قبل أن أكون سياسيّا . أنا روائيّ أرى الإنسان بكلّ تعقيداته وتناقضاته وهو الأهمّ في نظري ." (3) .

إنّ الرّوائيّ ، في هذا السياق هو عين تراقب وقلم يحبّر ، فإن عرف المجتمع أزمات حادّة وعاش أفراده محنا وفواجع ، فإنّ الكاتب هو الذي يخطّ تاريخه ويصوّر مساره . ومن ثمّ فإنّ جبرا ، وقد تابع حركة مجتمعه لم يجد محيدا عن تصوير الفرد

(1) جبرا ـ "النار والجوهر والفعل" ـ ص 134 .
(1) م. ن. ص ص 488-489 .
(2) جبرا ـ "ينابيع الرؤيا" ص 135 .

الفلسطينيّ وقد بلي بهجرة دائمة . فإذا هو يجد في ذات الفلسطينيّ منبعا للعطاء . فكان تصويره لـ"وليد مسعود" ولبطل "الغرف الأخرى" في محيطهما الذاتيّ والعالميّ .

الخاصّة التاسعة : إنّ السمات الاقتصاديّة والاجتماعيّة في روايتي "صراخ" و"السّفينة" صوّرت انهيار الارستقراطيّة وبعض الفئات الأخرى التي لم تستطع أن تنمو وسط مجتمع يتفاعل داخليّا ، فانهارت وانعدم وجودها . وقد برزت مع انهيار الارستقراطيّة طبقة التّجار ومن ، إلاّ أنّ هذا الأمر لم يتواصل بعد إعلان الدولة اليهوديّة وبروز معضلة الذات الفلسطينيّة . فإذا جبرا ينحو إلى ذاته الفلسطينيّة يستقي منها الحقيقة . يعترف الكاتب قائلا : "أصبحت أرى كلّ شيء من خلال المنظور الفلسطيني أو من خلال التجربة الفيزيائيّة للطبيعة الفلسطينيّة بكلّ ما يتّصل بفلسطين من معان قد تكون في البدء ، معاني الفضيلة والحبّ ، معاني الآلام والصلب ثم معاني السياسيّة اللاحقة التي يعرفها كلّ فلسطينيّ ، وبعد ذلك معاني المنفى الفلسطيني . فهذه كلها سواء أردت أم لم ترد عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي الذاكرة . وتكتب وأنت متأثر بها دون أن تعي" (1) . إن العودة إلى "البئر الأولى" اتضح بصورة خاصّة في رواية "البحث" فقد وجد جبرا في "وليد" الشخص الّذي له رئيس في الداخل هو رئيس المجتمع الّذي يعيش فيه والفترة التي يمرّ بها ، والزّمن الّذي يتأثّر به ويؤثّر فيه " . وهو بالنسبة إلى مبدعه : "يصوّر الفلسطينيّ ويصوّر القضيّة الفلسطينيّة ، ولكنّه يصوّر أيضا القضيّة العربيّة ، ولكن [جبرا] يريد أوّلا أن يكون وليد مسعود إنسانا عربيّا" (2) .

إنّ "وليد" هو صورة للفلسطينيّ وهو صورة للذات العربيّة المشرّبة بقضيّة فلسطين . ومن ثمّ فإنّ المسألة هي تحديد الهويّة : "لا البحث عن الهويّة فقط ، بل التوحّد بالهويّة أيضا ، فذوات الأشخاص تبدو وكأنّها تتصل بعضها ببعض عبر ذات واحدة ، هي شخصيّة وليد مسعود . فتنهض تساؤلات مهمّة . ما مقدار تلوّن الذوات الأخرى بهذه المركزيّة إذ تعبر من خلالها ؟ ما مقدار تلوّن الذات المركزيّة بها ، إذ نتلقّى أضواءها وظلماتها ؟ هل البحث هو عن وليد أم هو عن "طارق رؤوف" و"مريم

(1) جبرا - "الفن والحلم والفعل"،ص 167 .
(2) م. ن. ص 485 .

صغار" و"وصال رؤوف" و"ابراهيم الحاج نوفل" والآخرين . وهذه الهويّات هل تسقط نفسها على الهويّة المركزيّة أو تصبح هي مسقط هذه الهويّة ؟ وإلى أيّ حدّ يصدق هؤلاء جميعا مع أنفسهم ومع الآخرين وما مدى التغطيات ، وما مدى التبرير وما مدى التمنّي في كلّ هذا الذي يتّخذ لغة الجهر والاعتراف ؟ وأيّ نوع من معرفة الذّات ومعرفة الآخرين يتحقّق في النّهاية داخل هذه الدراسة الزّمنيّة ؟" (1) .

إنّ "وليد مسعود" هنا هو الإنسان الفلسطينيّ وقد وجد نفسه مدفوعا إلى ضياع لا بدّ منه ، إنّه الواحد المتعدّد الفرد الجمع ، فهو فلسطينيّ والفلسطينيّ بلا أرض بلا هويّة بلا سند . ومن ثمّ كان كالتائه الضّالّ ، فهو مع نفسه وخارجها ، يعترف بقوّته فينفعل وينكبّ بحثا عن هويّته ، فإذا هي ماهيّة بلا تحديد . إنّها المأساة الأزليّة . وإن رأى ذاته منعكسة في الآخرين ، فإنّه لا يعرف لها مدلولا واضحا ، فهؤلاء صورة منه لأنّهم يحلمون همومه ويحملونها ، كلّ وفق منظوره . فتتعدّد المنظور وتتكاثر وتتكاثف حدّ التلاشي . ولا غرو أن نحسّ وليد بعد موت مروان ابنه أنّه "الهباء" فعلا، فينور ويتمرّد ، بل إنّه يتوارى في الأخير تاركا تاريخا "لطخه" بصوته و"حبّره" بلسانه . فإذا هو كلام مسجّل ، مختلط بالموسيقى ذات النغم الحزين . وما ذلك إلاّ إحساس بمعنى الحياة وتفهّم عميق لمآسيها . يقول جبرا معترفا : "أنا لا أنكر أنّ لديّ إحساسا بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى والذي أجد فيه ، مع الفيلسوف الاسباني "أونامونو" (2) استزادة من الحسّ بالحياة نفسها . أي أنّ فيه نكتشف للوجود الذي لولاه لكانت الحياة تافهة ، ولا حاجة لي إلى أن أعيد القول بأنّ الإبداعات الكبيرة يوحي الحزن أكثر بكثير ممّا يوحي الفرح . ويبقى الفرح لحظات من الوهج السّاطع في فسحات كبيرة من العتمة" (3) .

---

(1) جبرا ـ "ينابيع الرؤيا"، ص 75.

(2) أونامونو (ميغال دو) فيلسوف مسرحي إسباني (1864-1936) . نفي في باريس لمواقفه السياسيّة (1924) . رجع إلى اسبانيا سنة 1930 . له نزعة فردانيّة دائبة تناقض كلّ رأي مبنيّ على عقيدة راسخة وهو القائل : "إنّ كلّ إنسان ولد هو متألّم وموات،موات،بلا شكّ . . ." له بحوث فلسفيّة : "حياة دون كيشوت وسانشو بانسا (1905) "الحسّ المأسوي للحياة" 1912 "المسيحيّة المحتضرة" 1925 . وله روايات وقصص ومسرحيات وبعض الأشعار . انظر : Le Petit Robert(2) p 1861 .

(3) جبرا ـ "الفنّ والحلم والفعل"، ص 111 .

إنّ تعمّق جبرا في تحليل ذات الإنسان من خلال تجربة "وليد" دفعت به إلى معرفة مناطق الظلام.فإذا ذات الإنسان عارية ، وإذا خوافيها جليّة . نذكر هنا لحظات الفرح التي عرفها البطل مع حبيباته وزوجته "ريمة" في فترات من حياته . وقد كان تعمّق جبرا في ذات بطل "الغرف" أكثر احتداما وأقوى غوصا . إنّه الإبحار في الذات المتقوقعة لكي ينشر خوافيها . فإذا هي عارية ، تبدو لا في مرآة ذاتها فحسب،بل في رؤى الآخرين . إنّها الذّات المتعدّدة . وجبرا ، في كلّ ذلك ، يتعمّق النّزعة المأسويّة لبطل فلسطينيّ تاه وعمّه الفراغ . فهو كائن بلا كيان وفرد بدون قوام وشعب بلا أرض . فهذا البطل يصارح نفسه أحيانا فيقول : "كانت قاعة المدخل ... دلفنا منها إلى باب جانبيّ محاذاته مرآة طويلة أنيقة قصّت على شكل شجرة - ورأيت خيالي فيها فقلت : غريب هل هذا أنا ؟" (1) . ويقول في موقع آخر على لسان هيفاء السّاعي : "لكنّك تنكر هويّتك لأنّك نسيتها أو على الأصحّ لأنّك هجرتها عن عمد ، عن سبق إصرار ، فقد تركتني حتى نسيتها بالفعل . فالقصّة أيّها السّادة ليست قصّة مراوغة إنّها قصّة أشدّ مدعاة للأسف ، قصّة أدعى للرّثاء ، قصّة خداع إنسانيّ كان الأجدر بسمر علوان أن ينغلب عليه أن يقهره" (2) . ثمّ يعود إلى ذاته باحثا مستجليا، فيقول : "عجيب لو أنّ رأسي ينغلق ، لو أنّه ينشقّ عن إنسان آخر لا علم لي به يرقى إلى مستوى ذلك التسطّط ويخرج بي من ورطة ما بعد العشاء تلك ، وأنا الذي نسيت اسمي ونسيت ماضي كلّه وشعرت أنّني نزلت إلى القاع من ذاكرتي المثقوبة ألملم منها أيّ نغايا عصيت على الثقوب فلم تتسرّب" (3) . إنّه الإجهاد من أجل مصارعة الحياة. ومن ثمّ كان "الفنّ أو الحلم أو الفعل" كتابة على فرض الذّات وتأصيل الكيان واقتحام الوجود . وهو ذروة كلّ صراع . يؤكّد جبرا موضّحا : "إنّ "الكتابة" تصبح أكثر من ضرورة إنّها الرّئة التي يتنفّس بها المرء . والتي إذا انقطعت عن عملها اختنقت الذّات بانقطاع علاقتها المفهومة وغير المفهومة بالعالم" . عندما استطاع الإنسان أن يكتب،استطاع لأوّل مرّة أن ينظر في أعماق نفسه ، وبالتّالي في

(1) جبرا - "الغرف"،ص 25 .
(2) م.ن. ص 36.
(3) م.ن. ص ص 109 .

أعماق الإنسان الّذي أخذ يصنع الحياة لأوّل مرّة ، وفي أعماق العالم الّذي هو مسرح هذا الإنسان ، ويطالبه بالحركة المستمرّة فيزيائيًا أو ذهنيًا لكي يتراكم المعاني في وجوده وتنتهي عبثيّة الحياة . فالكتابة عندي هي مقاومة حسّ العبثيّة الّذي يفرضه العالم على الإنسان في معظم حياته،ومن هنا مشروعيتها بل من هنا قيمها الثوريّة إذا كان لثورة عقل الإنسان أن تضفي بهاءا مستمرّا على الوجود في عالم يعجّ بالتمزيق والفوضى" (1) .

إنّ أبطال جبرا يجدون لذّة في اقتحام الكتابة . ولا غرابة إن كنّا وضحنا منذ بداية بحثنا ميل جبرا إلى جعل روايته "رواية للرّواية" فهو في ذلك يمجّد الكتابة ويعطيها مَدلولها العميق . فالكتابة حياة زاخرة وبخاصّة فنّ الرواية . يعترف الكاتب قائلا : "الروايات الّتي كتبتها لم تقل بعد إلاّ بعضا ممّا أردت قوله منذ سنين وما زلت أريد أن أقوله . أي أنّها فنّ متنام أو وسيلة تتغيّر في عرضها كلّ يوم ولو أنّها في جوهرها واحدة ، ولكن الرّواية بالنسبة إليّ كانت أيضا نشوة متواصلة . كلّما اشتغلت في عمل ، عدت إليها لأجد نفسي في لوعتي تتجدّد ومعاناة تتجدّد واكتشاف يتجدّد ومتعة لا تنتهي . فقد كانت لي ولا تزال الكهف الّذي أدخله لكي يحقّق لي الرّؤيا الّتي أطلبها،وهذه الرّؤيا زاخرة وصاخبة معا . فأنا فيها مع النّاس كلّهم ، ومع نفسي في الوقت ذاته . ولعلّها حقّقت هذا الجمع المذهل بالنسبة إليّ كما لم يحقّقه لي أيّ فنّ آخر - أي أن يكون الإنسان مفردا وجمعا ، معا أن يكون ذاته والآخرين . أن يكون زمانه والأزمنة كلّها ، أن يكون لغة لا يتحقّق أصواتها ، وشرايينها وإيقاعاتها، إلاّ عندما تتنامى بين يديه . ولذلك فإنّني أرى أنّها كوسيلة تعبير لا حدود لطاقاتها كما أنّ لا حدود للآفاق التي يعين المرء على اكتشافها . نعم الرّواية تملك آفاقا يتلوها آفاق كلّها في انتظار من يكتشفها ولا ريب أنّ النشوة ستبقى دائما رحلة الاكتشاف ولو أنّ العذاب أيضا سيكون جزءا منها" (2) .

---

(1) جبرا - "النّص والحلم والفعل" ص ص 117-118 .

(2) م. ن. ص ص 351-352 .

إنّ جبرا صوّر المجتمع المدنيّ متتبعا حركيّته،فإذا المدينة كائن حيّ تتفاعل فيه الأحداث وتتشابك الأهواء وتتصارع الفئات ، ومن ثمّ كانت المدينة مجال العمل الرّوائيّ . وإذا الرّواية صورة للمدينة في حركيّتها.وإذا المدينة صورة لتفاعلات النفس . وقد رسم جبرا المدينة بما يحسّ به من ارتباط وثيق بفلسطين . فكتب كلّ ما كتب من أجل فلسطين . فهو إن صوّر انهيار فئة ما،فإنّه بالأساس،يصوّر فلسطين في حركيّتها وتطوّرها . وإن رسم صعود فئة فإنّه يصوّر فلسطين ، وهو إن عاد إلى الذّات الدفينة،فإنّه يصوّر الجذور المتسرّبة بفلسطين . وهو في كلّ ذلك يسبر الزوايا المظلمة وينير الخوافي الدفينة إجلاءً لحضارة فلسطين وتاريخ فلسطين .

<u>السمات الحضاريّة</u> :

إنّ الدّارس لإنتاج جبرا الرّوائيّ يلاحظ أنّ الكاتب قد صوّر حضارة الشرق، لكنّه لم يهمل الصّراع الذي يختفي حينا ويظهر أحيانا بين هذه الحضارة العميقة الجذور في وجدان أبطاله وحضارة غربيه غازيه . وقد جاء التصوير عبر مرحلتين متعاقبتين،ولا يعني ذلك أنّهما لم يتداخلا من حين إلى آخر ، من بعض الوجوه . وتتمثّل المرحلة الأولى في لحظات التوافق بين الحضارتين وتكاملهما . أمّا المرحلة الثانية فهي تصوير للحظات الصراع الحادّ بين الحضارتين وتتّسم هذه المرحلة بالبحث عن فرض الذات عبر الامتداد الحضاري العالمي .

<u>المرحلة الأولى</u> : ونعني بذلك لحظات الصّفاء الّتي ترد بين الفترة والفترة، وتتجلّى خاصّة على مستويات الفكر والثقافة . فأبطال جبرا قد ينبهرون بالغرب كلّ الانبهار،بل إنّ البعض منهم يعبّر بصورة أو بأخرى مبشّرا بالحضارة الغازيّة التي ترعرعت في أوربا بعد القرون الوسطى . وقد ظهر ذلك جليا في رواية "صراخ" . يقول رشيد لأصدقائه : "ولم يحصر الإنسان ، ولديه هذه الموسيقى والأفلام والمعارض والمتاحف والبيوت الطبعة والكليات والحدائق والحفلات والعطور والأزهار الخ ؟ أحسبني أنّكم مرضى بأوهامكم . إنّني أعرف عشقكم للأشياء الجميلة ، واطّلاعكم الثّقافي الواسع ، غير أن أذهانكم ممروضة . ولن يحدثكم شيء من كلّ هذا" . وقد

اعترف الرّاوي قائلا : "إنّ رشيد وإن بالغ في أهميّة بعض ما لديه أصاب الهدف لأوّل مرّة في حياته..." (1).

إنّ حضارة الغرب ، في مجالات الثقافة والفكر والفنون خاصّة وجدت طريقها للنفاذ إلى وجدان "العربي" فإذا هو منبهر بما حدّ من تطوّر . و"رشيد" هو ممن ارتوى من هذه الحضارة واغتنى بها معرفة وفهما . ومن ثمّ عبّر عن امتنانه لهذا المدّ الحضاريّ الذي عليه أن يكتسح العالم ويضرب فيه . ورواية جبرا الأولى تلمح إلى هذا التوجّه ويدعمه الكاتب بآرائه ورؤياه موضّحا : "التجديد قد جاءنا من هناك [أوروبا] ولا بدّ لنا من الإقرار بذلك . لقد جاءنا التجديد كضرورة نفسيّة لا في الشّعر وحده بل في تفكيرنا السياسيّ والاجتماعيّ برمّته" (2) . ولا غرو أن يعترف الكاتب برياح التغيير التي هبّت من جرّاء الاتصال بالغرب ، بل إنّ هذا الاتّصال فجّر في الذّات منابع فرادتها وألهمها حيويّة تميّزت في بدايتها بذلك القلق الدفين . يقول جبرا : "كان في اكتشافنا للحضارة العربيّة نوع من التمزّق لأنّنا نريد أن نكون حضارتنا في هذا المستوى ، واكتشافنا لمشاكلنا السّياسيّة كان أيضا شيئا يمزّق . لذلك شعرت فجأة رغم أنّني منذ صغري أكتب العربيّة بحبّ ، أنّ هذه اللغة لا تستجيب لحاجتي ، لغة أحمد حسن الزيّات بجمالياتها المفرطة وسيئها السطحيّ لا تستجيب لحاجتي" (3) .

إنّ كلمة "التمزّق" في هذا السّياق لها أهميّة قصوى ، فهي إن دلّت على شيء فإنّما هي ترمز إلى ما أصاب الذّات من ذهول وهي ترى تطوّر الغرب ، في حين كان الواقع العربيّ ينبئ بالتّدهور وينذر بالانهيار . فالذّات العربيّة غمرتها الشّوائب وكثرت فيها المحن . وفي كلّ الحالات كان الموت أو ما يشبه به . ولم يستطع إلاّ عنم "العبثيّات" . لذلك يقرّر جبرا : "إنّ الكاتب العربيّ بعد ظلام فكريّ دام قرابة 700 سنة يخشى الانبهار ، إذا ما جاءه النور دفعة واحدة . وأرى أنّ كاتبا لو أطلق لنفسه أو حلّل لنفسه المغامرة ، لوجد أساليب للقول بمدّى الصيغ القليلة القائمة الآن ،

---

(1) جبرا - "صراخ"، ص 41 .
(2) جبرا - "الرحلة الثامنة"، ص 8 .
(3) جبرا - "ينابيع الرّؤيا"، ص 126 .

وَلْيوسّع حتّى بهذه الصنع القائمة . بحيث يحقّ له حينئذ أن يقارن نفسه مع أسلافنا العظماء" (1) .

ويشعر جبرا بضرورة الدّعوة إلى التجديد والقيام بالفعل الخلاّق بل إنّه يحدّد أيضا مصادره ومنابعه فيقول : "كان علينا أن نقوم بثورة فكريّة ، في تلك الأيّام عندما اعتمدنا هذه العبارة كنّا متأثّرين بفكر الثورة الرومنسيّة بوجه خاصّ ، لقد وقعت في تلك الأيّام في حبّ عنيف لشلي ومعه باقي الشعراء الرّومانسيّين الكبار ، ولشلي كتاب شعريّ اسمه "ثورة الإسلام" . . . لقد أعطتني الثّورة الرّومنسيّة فكرة إمكانيّة قيامنا بثورة مشابهة" (2) .

إنّ معرفة الأبطال للغرب وكرعهم من منابعه الصافية في مجال الآداب والفنون دفع البعض منهم إلى الثورة . فبعد قرون من الانحطاط حيث تفوقعت الذّات وأمست تعيش على ذاكرة تاريخها وتمجّ كلّ محدث وجديد . فعمّ التغنّي بالماضي ، فلا مجال لبحث ، ولا مكان لأيّ تفتّح أو انفتاح على الواقع ، يؤكّد جبرا معلّقا على فترة منتصف هذا القرن : "لقد أصبحنا يومئذ ـ وإن كنّا قلّة غريبة لم يعترف بنا أحد بعد [كذا !] ـ جزءا من عصر بات الجمال السطحيّ فيه شيئا مذموما ، أقرب إلى جمال الزهور السّمعيّة المصطنعة التي لن يقبلها ذوق ، لا نجد متعته إلاّ في موتّر التجربة ورحم الحسّ والعنف والمأساة . نحن لم نعد نطلب "الجمال" من الفنّ ، بل الشدّة والكثافة والقوّة ، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفا للخلق ، بل اللّفظ المشحون المضطرب برموزه ، ما عدنا ملاحين تائهين في جندول يحمل شقراء من البندقيّة بل نحن بحّار ومتاهات وجبال ومضائعه وموت وأبطال خياليون نعبر عالما من الكوابيس" (3) .

إنّ أبطال جبرا مبهورون بالغرب ، ولا غرو في ذلك فجلّهم تعلّم بالغرب وتثقف وكرع من معينه ، بل إنّ بعضهم يجاهر بولائه له ويهاجر إليه للتدريس فيه فمحمود الراشد في رواية "السّفينة" متوجّه إلى "ليل" ليلتحق بأسرة المدرّس في جامعتها (4) . أمّا وليد مسعود فإنّه بعد أن التحق بدير سانتا زورا بروما واصل

(1) جبرا ـ "الفنّ والحلم والفعل" ص ص 382-383 .
(2) جبرا ـ "ينابيع الرّؤيا" ص 121 .
(3) جبرا ـ "الرحلة الثامنة" ص 33 .
(4) جبرا ـ "السّفينة" ص 137 .

معلمه بالمراسله .

إنّ هذه المرحله تصوّر صحوة الأبطال وعودتهم إلى واقعهم ، وهي صحوة تعدّ بداية الوعي . فالذّات تفطّنت إلى ما علق بها من شوائب . ومن ثمّ وجدت متنفسّها في "ريح الشّمال" الّتي هبّت . ولذلك يصرّح جبرا : "إنّ الجوّ الفكريّ الّذي نشأ في العالم العربيّ بتأثير الحضارة الغربيّة ساعد على شحن القريحة العربيّة باتّجاه التجديد" (1) . ولا غرو في ذلك ، "فأينما نظرت في العالم العربي وجدت فورانا وتمرّدا وجموحا يدلّ كلّه على أنّ الغيبيّة تحاول أن تكبت الجهد العربيّ ولكنّها لا تفلح" (2) .

<u>المرحلة الثانية</u> : وتتمثّل في لحظات الصّراع الحادّ مع الحضارة الغازيّة . وقد سبقت هذه اللحظات بصراع داخليّ بين رؤى تختلف حدّ التناقض وتتقارب حدّ التشابه. والهدف من كلّ ذلك هو فرض الذّات الّتي وعت نفسها . فإذا هي إلى الذوبان أقرب ومن الانحلال أدنى . ومن ثمّ سعى المجتمع إلى الخروج من البوتقة الضيّقة الّتي خنقته وكبّلته . فقد ظهرت طليعة متفتّحة صمّمت على الانفتاح والدّخول إلى حلبة صراع مع فئات كانت ترى في الرّكود مثلها الأعلى . وقد كان هذا الصّراع حادّا . فالطليعة مصرّة على فعل فعلها في المجتمع ، بل إنّها وضعت أسسا لعملها . فبطل "صراخ" وشخوص "السّفينة" و"وليد مسعود" وأصدقاؤه ومناوؤوه ، وكذلك بطل "الغرف" جادلت وحاورت وصارعت من أجل فعل فعلها ، بل إنّ طريقة الكاتب المتمثّلة في تعدّد الأصوات مكّنت هؤلاء من التعبير عن آرائهم وفرض وجهة نظرهم . وكلّ هؤلاء ساهموا في الصّراع الداخليّ الحادّ الّذي عرفه المجتمع العربيّ . وهو صراع بين نقيضين : أوّلهما تقليديّة محنّطة منغلقة ، لا تترك مجالا للاجتهاد ، ولا تفسح ميدانا للنظر . ويمثّلها في رواية جبرا الأولى فئة الأرستقراطيّة وتساندها في بعض الجوانب فئة البورجوازيّة الصاعدة . وفي رواية "السّفينة" نجد الأسر التقليديّة في المجتمع العراقيّ لها بوابات لا تجد عنها . أمّا في رواية "البحث" فإنّ عناصر الاتّباع ممثّلة في رجال الدين كما نجد بعض الشخوص المتفقّهة ذات النظرة الأحاديّة (3) . وفي

(1) جبرا – "الفنّ والحلم والفعل" ص 280 .

(2) م. ن. ص 372 .

(3) نذكر على سبيل المثال : كاظم اسماعيل والدكتور طارق رؤوف .

رواية "الغرف" تمسي المدينة المؤسّسة ذات الثوابت التي لا تتغيّر ، فهي مقاده إلى مسارها تصهر كلّ شيء ، وهي في ذلك صورة للثقافة المتحجّرة . يقرّ جبرا : "رغم سكنانا في المدن ، ما زال الشطر الأكبر من تفكيرنا تفكيرا صحراويّا أو تفكير القبيلة والعشيرة والطائفة" (1) . وثانيهما : ثقافة جديدة تسعى إلى المعرفة والعلم . وتدعو إلى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه . ويمثّلها في "صراخ" أمين وأصدقاؤه ، وفي رواية "السّفينة" ركّابها الهاربون الّذين يصوّرون أحلام المجتمع العربي وآمالهم في الانعتاق والحريّة . أمّا في رواية "البحث" فإنّ الأبطال يبحثون عن صديق فقدوه لأنّه يعتبر ومضة الوعي الحادّ الّذي ظهر فجأة ليختفي من جديد بعد ذلك ، مخلّفا وراءه ضلالا ومتاهات قد تؤدّي إلى استكناه كبير لذات تكاد تبلغ درجة التّلاشي والامّحاء . أمّا في رواية "الغرف" فإنّ الرّاوي يعبّر عن تعطّشه إلى استعادة ماضيه ومكوّناته النفسيّة . إنّها ثقافة التجدّد والبعث . وقد صارعت هذه الثقافة الثقافة الاتّباعيّة فكان الصّراع بينهما "صراع من أجل احتواء الواحدة الأخرى قبل إعلان السيطرة المطلقة ولكن الثّقافة الاتّباعيّة دخلت المعركة خاسرة أصلا . فالفعل وردّ الفعل قانون يسري على ميدان الثّقافة بقدر ما يسري على أيّ ميدان آخر . الثّقافة الجديدة هي ردّ فعل المجتمع العربيّ على قرون من الثّقافة الاتّباعيّة" (2) .

وقد اعتمدت الثّقافة الجديدة لفرض ذاتها ثوابت وأسس ، لا تحيد عنها . فصراعها ثنائيّ السّمة ، فهي إن صارعت الثّقافة التقليديّة ، ستتعدّ لمصارعة الثّقافة الغازيّة ، وفي انتصارها على الثّقافة التقليديّة ، تقوية لأصولها ودعم لفروعها . فكلّ صراع يؤدّي إلى عزلة مثمرة فلا بقاء إلاّ للأصلح . والثّقافة الجديدة وضعت لنفسها ثوابت تسعى إلى الإبقاء بمسلّماتها ، وهي في إبقائها بهذه المسلّمات،توجد لنفسها أسسا تستطيع بها مقاومة الثّقافة الغازيّة . ومن هذه الثّوابت نذكر :

1 ـ التّراث : لقد وقف "أمين" في نهاية رواية "صراخ" أمام مفترق طرق سيغير مجرّرة الكبير من ناحية ويرنو إلى الأمام من ناحية ثانية،وهو في منظورنا موقف يعدّ محطّة هامّة في تفكير جبرا . فـ"أمين" الّذي سعى إلى ضبط تراث أسرة

---

(1) جبرا ـ "الحرية والطوفان"،ص 144 .

(2) جبرا ـ "الفن والحلم والفعل"،ص 389 .

"آل ياسر" بطريقة محنّطة لا تروقه ولا يجد فيها لذّة ومستصاغا ، وقف ذلك الموقف لأنّه يؤمن بثوابت ستتّضح فيما بعد مع أبطال روايات جبرا بدءا بـ"صيّادون" وصولا إلى "الغرف" . إنّ هذا الموقف ينطابق في سطرنا مع تاريخ هجرة جبرا من فلسطين وهي هجرة اغتراب دفع إليها دفعا بعد أن استولى الصهاينة على "رحمه" و"ملاده" . وجبرا ، ومن ورائه أبطاله،يؤمنون جميعا بأهميّة التراث . يؤكد جبرا : "ليس هناك تراث يموت ويندثر نهائيّا . قد تمرّ الأمم بفترات من عدم الخلق وقد تطول هذه الفترات كما طالت بالنسبة إلى العرب . غير أنّ في التراث جذوة تبقى مشتعلة . وعندما تستجدّ الظروف التي تعيد للأمّة وعيها تعود تلك الجذوة إلى فاعليتها . وهذه الجذوات التراثيّة هي التي تعطي حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوهجه" (1) . إنّ التراث هو مشابه لتلك الجمرة الملتهبة التي تنفي في طوايا الرماد تنتظر من يزيل ما علق بها من شوائب،وبفضلها يستطيع المرء أن يستنير سبله من جديد،وسعت في الموقد ناره . إنّ التّراث هو السد ، وهو الجذر والمنبت . يقول جبرا موضّحا : "الماضي لدى المجدّدين جذر ومنبت وجدع تستمدّ منها اللّغة طاقتها ويستمدّ منها الإبداع عصارة الديمومة فيصبح كلّ جديد فرعا آخر من دوحة عظيمة دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر وهنا سرّ حيويّة هذا الجديد : إنّه جزء من الطبيعة الخلاّقة التي لا تخلق ورقتين متشابهتين له الأغصان . أمّا الماضي عند غير المجدّدين فهو أوّل الحلقة التي يطالبون دوما باعلاقها وذلك بالمطالبة بأن يعود خط التطوّر فيستدير نحو أوّله" (2) .

إنّ التراث هو عنوان الأصالة ومنبعها . وقد حدّد جبرا الأصالة قائلا : "أنا أرى أنّنا في ترجمتنا الكلمة في مقابلها الفرنسيّة أو الانكليزيّة originality جعلنا لها في العربيّة معنى إضافيّا ضمنيّا أسعفتنا به عبقريّة اللّغة العربيّة . فالكلمة في أصلها العربيّ اللاتينيّ تعتمد فكرة الأصل كبداية ومنبع وكخلق . وهي فكرة مضمّنة بالكلمة العربيّة نفسها . لاحظ التضاد بين الأصل والفرع . غير أنّ الكلمة في العربيّة تلوّنت [...] بفكرة أنّ الأصل هو أيضا العريق الذي يتمتّع بأصول - أي بجذور -

(1) جبرا - "العين والحلم والفعل"،ص ص 373-374 .
(2) جبرا - "الرحلة الثامنة"،ص 11 .

تمتدّ في الماضي إلى بداية مّا بعيدة زمنا أو عمقا ... والأصالة من ناحية هي ما يبدو أنّه من خلق ذاته بجدّته وتميّزه وعدم توقّعه،وهي من الناحية الأخرى ما يحمل في تضاعيفه نسبا يتسلسل بعدا في الماضي ممّا يدلّ على أنّ الفنّان يحتوي في دمه غابر أمّته الواعية واللاواعية منذ أقدم عصورها وينطلق بتوقّعه المحمل بذلك كلّه نحو القادم من الزمن . الأصالة في الفنّ إذن هي أن يحمل في العمل الإبداعي بين تضاعيفه بذرة المستقبل ... وهي في الوقت نفسه أن يحمل هذا العمل عداء الأنساب السخيفة العور ، تلك التي تغدق على الجديد شرعيّة الديمومة العريقة" (1) .

إنّ الأصالة ليست إلاّ ولبدة التراث فهي فهم للتراث وقراءة له ، وهي بالتالي تعمّق في الذّات وتعرية لها لكشف ما تتميّز به من عمق وإدراك للعالم ، لذلك فهي خلق وبعث ونشور . ويوضّح جبرا موقفه وهو موقف يستمدّ منه أبطال رواياته رؤاهم . يقول : "يبدو لي أنّ العودة إلى الجذور هي ضرب آخر من التعمّق في شعاب الذّات،وإذا كانت الهويّة العربيّة اليوم تسعى إلى تحديد نفسها على نحو حضاري إزاء هويّات حضاريّة أخرى فإنّ العودة إلى الجذور تعمّقا في الذّات أو الهويّة العربيّة لا بدّ أنّ تحقّق شكلا من أشكال الأصالة شريطة أن يعرف الفنّان كيف يصبّ هذا "المخلف" في تيّار منجزات الإنسانيّة . إنّها عمليّة صعبة مثيرة ورائعة" (2) .

والبحث عن الهويّة هو الرّكيزة الأساسيّة التي تقوم عليها أعمال جبرا الرّوائيّة . فكلّ الأحداث وجميع الأفعال وآمال الأبطال تتلخّص في استكناه الداخل ومعرفة المناطق المظلمة واستقصاء الحوافي.ويكفي أن نورد هذا الاعتراف الدقيق لجبرا مصوّرا دعائم فنّه الرّوائيّ يقول : "إنّي أشعر أنّ جذوري أو معظمها ضاربة في"ألف ليلة وليلة"بالرّغم من اطلاعي على الرّوايات الغربيّة . ولكن الوهج اللفظيّ الذي أتوخّاه هو أمر لي نجده في ألف ليلة ، إنّه وقد النفس وقطارة السهوة ... إنّه عنصر أساسيّ آخر أتمسّك به في كتاباتي" (3) .

إنّ التراث منبع للإبداع ، وعمق دفين لا يبلغ كنوزه إلاّ من تمرّس به

---

(1) جبرا ـ "الفنّ والحلم والفعل"،ص ص 340-343 .

(2) جبرا ـ "ينابيع الرؤيا"،ص 73 .

(3) م. ن. ص ص 71-72 .

وخاض عماره . إلاّ أنّ الثقافة الجديدة لم تجد مرتكزها في هذا التّراث وحده ، ولعلّ قوامها الأساسيّ هو منظور الحداثة .

2 ـ الحداثة : إنّ المتابع لأبطال جبرا يلاحظ انغماسهم في الدعوة إلى حداثة تكون عنوانا للمعاصرة . فالمجتمع العربيّ في نظر "أمس" أو في منظور "عصام" و"وديع" و"وليد" هو مجتمع متجمّد الحركة ، لأنّه لا يعرف حداثته الّتي تعبّر فيه منابعه الدفينة . يقرّ جبرا مصوّرا واقع المجتمع في منتصف هذا القرن : "... حتّى كلمات مثل "هم" و"رؤيا" و"تراث" و"معاصرة" تكاد تكون يومها كلمات جديدة . نحن كنّا من أوائل من أدخلها في نطاق الجدل . المعركة في سبيل التجديد كان المصريون بادئين فيها . لكن لا بالشّكل الّذي حدّدنا في "جماعة بغداد للفنّ الحديث" عندما قرنّا المعاصرة مع التراث كجدليّة وبحثنا عن حلّ لهذه الجدليّة في فنّنا . كان ذلك في الواقع طرحا جديدا لهذه القضيّة (سنة 1951) . ثمّ طرحنا نحن في الشعر.اليوم تواتر هذا الطرح بحيث صار مملولا مكرورا . أمّا أيامئذ ، فكان قضيّة مهمّة جدّا . وهو لا يزال في الأساس من الإبداع الجديد" (1) .

إنّ الحداثة هي تغيير في طرق التناول وفتح لآفاق الرؤية ، حتّى تسَعَ الرّؤية العالم في تطوّره . إنّ فكرة الانغلاق هي تقوقع وموت . أمّا الانفتاح وروح المبادرة وجدوة المعاصرة فهو أسّ "الفعل الحداثي" . يؤكّد جبرا : "الحداثة هي أن تجد الطريق لكيما تكون مساهما فاعلا في حضارة هذا القرن . لذلك فأنت مطالب بالتمرّد،ومطالب بأن تكون في تمرّدك ما تستمدّ بعض حيويّته من جذورك،وتضيف إليه من أصالتك المتجهة نحو زمانك فتصبح جزءا فاعلا في عصرك ، جزءا غير منقطع عن ماضيك ولكنّه جزء لا يكرّر ماضيك ، وتحفّزه للتحرّر حتّى من حاضرك . أنا لا أقول بالانقطاع المطلق فأنا أؤمن أنّ للتّراث قوّة هائلة في حياتنا ، ويجب أن نبقي له هذه القوّة المغذّية للنّفس . لكن أقول خذ من التّراث ما هو حيّ،واترك ما هو ميّت ... إنّ في التّراث قوّة نستمدّها ولكن يجب أن نضيف إليها قوّة جديدة بحيث تكون الحداثة انطلاقا سهميّا لا دورانا انكفائيّا ... إذ بالإضافة فقط تهيّء المسار المستقبلي للنسغ الحيّ الكائن فيه" (2) .

(1) جبرا ـ "الفنّ والحلم والفعل"،ص ص 281-282 .
(2) جبرا ـ "ينابيع الرؤيا"،ص ص 140-141 .

إنّ الحداثة بهذا المنظور هي استقصاء لأغوار العالم وفهم دقيق له بل إنّها متابعة دائمة لهذا العالم في تطوّره وتغيّره المسرف . أمّا الانغلاق والفهم الأحادي فهو نظرة آنية لعالم سيبقى حتما مجهولا . ولعلّ أهمّ عنصر مرتبط بالحداثة هو التفتّح على العلم والمعرفة والتعطّش إلى استكناه خوافيها وزواياها المظلمة . وهو ما دأب عليه أبطال جبرا،فهم مؤمنون بالحداثة يتّخذونها سبلا للفهم،فـ"وديع عسّاف" يدعو الجميع في خاتمة الرواية إلى العودة إلى الأرض منبع كلّ شيء وأسّ كلّ بناء ، أمّا وليد مسعود فقد اختفى بحثا عن الأرض المفقودة . فإذا هو صورة لحقيقة الفرد الفلسطينيّ التائه . أمّا بطل "الغرف" فإنّه التّائه الضّال الّذي ولج مدينته الّتي تحوّلت إلى كابوس قاتل ساع بكلّ السّبل إلى سحق هويّته . إلاّ أنّ البطل كابد وصارع من أجل البقاء،وكانت الكتابة إحدى فنونه للتعبير عن وجوده . ووراء هذه الشخوص انبرى جبرا داعيا إلى الأخذ بأساليب العلم ونشدانا للمعرفة أينما كانت إسوة بالحديث الكريم : "اطلبوا العلم ولو في الصين" .

3 - العلم والمعرفة : إنّ الثقافة الجديدة الّتي طبعت أبطال جبرا ووسمتهم بمكرهم الوثّاب وتمرّدهم المتواصل تجد في العلم بعدها الثالث . فجلّ أبطال الكاتب باحثون عن المعرفة مهاجرون إليها ساعون إلى المسك برماحها . وهم ،إسوة بباعثهم، يقرّون بمخزونهم الثّقافي وزادهم المعرفيّ . ولا غرو أن يقرّ جبرا متحدّثا عن الواقع العربيّ في هذا العصر : "يجب علينا كأمّة تشارك في حضارة عصرنا أن نخطّط مشروعا كبيرا طموحا للتنمية العلميّة ، فهذا التخطيط بات أمرا ضروريّا مسألة حياة وازدهار أو ضمور وتلاش" . وهو يؤكّد : "فإن نحن اندفعنا في دنيا الاكتشاف والاختراع تحقّق لدينا ازدهار في الآداب نفسها،لأنّها إنّما تنعش بروح الاكتشاف والاختراع،بغير هذا سنبقى كمن يستطيب الغرق في بحار من الكلام وسحب من الأوهام" (1) . إنّ الأخذ بأساليب المعارف الحديثة هو أمر لا محيد عنه لمجتمع يسعى لا إلى البقاء فحسب ، بل إلى السؤدد أيضا ، والمجتمع العربيّ في نهضته إنّما يهدف إلى فرض ذاته وتبرير يقظته ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بالعلم والمعرفة وهو منزع وسم كلّ أبطال جبرا على اختلاف مشاربهم ورؤاهم . بل إنّ هؤلاء تمرّسوا

---

(1) جبرا _ "الفنّ والحلم والفعل"،ص ص 331-332 .

تسعيهم الدؤوب إلى ضرب من الموسوعيّة وإلى ضرب من التخصّص أيضا . ولعلّ أبرز مثل على ذلك "وليد مسعود" و"عامر عبد الحميد" في رواية "البحث" . ويلاحظ جبرا أنّ هذا المنزع ليس بغريب عن العقل العربيّ الذي هو "أساسا عقل رياضيّ وإنّه عندما يعي العرب أنفسهم وعيا تامّا سيعودون إلى الرّياضيات، إلى العلم . وعودتهم إلى العلم عودة طبيعيّة لأنّ الحضارة العربيّة كانت مبنيّة على الحسّ العربيّ للأرقام والجبر والعلم والفلك والموسيقى حتّى الشّعر كلّها مبنيّة على الرّياضيات" (1) .

إنّ العودة إلى التّراث هي بالأساس عودة إلى الأصالة . وعودة إلى مميّزات هذه الذّات الّتي عرفت على يديها نهضة علميّة طيلة قرون أودت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى النّهضة العربيّة . لذلك يدعو جبرا المجتمع العربيّ إلى النّهوض العلميّ الحقّ . فإن هاجر "وليد" إلى روما شابّا ثمّ تابع دراسته بالمراسلة كهلا ، فإنّ جبرا يدعو قائلا : "فلنجعل جيلنا القادم جيل علماء ومخترعين" . ويواصل : "التكنولوجيا يجب أن تكون شعارنا السّاحر ، فلننظر إلى اليابان وما حقّقت من معجزة يجب علينا في جيل واحد ، في عشرين أو خمس وعشرين سنة ، أن نستطيع أن نعلن أنّ لدينا من التّقنيين ما يكفينا في كلّ مضامير العمل والإنتاج زراعيّا وصناعيّا ومضامير البحث الفكريّ المتطلّع إلى المزيد من الكشف والتطبيق" (2) .

إنّ الثقافة الجديدة هي بعث ونشور، وهي بالأساس رؤية للعالم جديدة تهدف إلى النهوض الشّامل، وقد استمدّت قوّتها عبر صراعها مع الثّقافة الغازية من خلال تراثها. فكأنّ العود إلى الذّات هو إحياء لها ، وكأنّ التّعمّق في الدّواخل هو حفر لجذورها لكي تنبعث من جديد . وقد عبّر جبرا عن ذلك موضّحا أنّ الإرادة هي أسّ كلّ نهضة ومنطلق كلّ فعل : "الإرادة هي نبت القصد . فالإرادة العربيّة هي المستهدفة كلّما هدّدت الأمّة العربيّة، وعلينا أن نبني على أسسها والذي أراه أنّ هذه الإرادة تزداد صلابة رغم ما يحيق بالأمّة من فواجع متلاحقة" (3) . ولا غرابة أن نجد أبطال جبرا يخوضون غمار الصّراع بإرادتهم الصلبة وشجاعتهم النادرة . فـ"آمن" عرّا في

---

(1) جبرا "الفنّ والحلم والفعل"، ص 382 .

(2) م. ن. ص ص 329-330 .

(3) م. ن. ص 371 .

نهاية الرّواية وإتيان الطوفان من أن يعبّر عن إرادته في إعادة التجربة . أمّا أبطال "السّفينة" فقد أوضح لهم "وديع" أنّ العودة مسلك لا بدّ منه . فالهروب مهدئ للأعصاب لكنّه ليس الدواء النّاجع ، فالحريّة في الأرض الصلبة ، في الصخر ، في الرّحم مهما تعسّف وظلم ومهما استبدّ وجار . أمّا "وليد" ومن ورائه ابنه "مروان" فقد قرّرا العودة مهما كان الثمن ، فكأنّ العودة قدر لا مفرّ منه . في حين استوى بطل الغرق باحثا عن ذاته رغم كلّ العراقيل والمثبطات . إنّها الملحمة التي بها تفرض الذّات ذاتها وتقرّ شرعيّة وجودها .

الفصل الثاني :

"البئر الأولى" أو "سيرة جبرا عبر رواياته" :

- الطفولة
- الدين والأسطورة
- الحكاية والشعر والرسم-

2 - البئر الأولى أو سيرة جبرا تحاور رواياته :

إنّ تجربة الأديب تسم أعماله بخصوصيات دقيقة يصعب التفطن إليها . وهي بالأساس تعود إلى اللحظات التي يجابه فيها الكاتب الصفحات البيضاء،وقد اعتمر ذهنه بشتّى الأحداث والأفكار والأخيلة التي تضرب في الزمن الغابر،وقد تطول الزمن الآني، وقد تستقرّ في الزمن الحاضر . وما "البئر الأولى" إلاّ ذلك المنبع الذي يستقي منه المرء رحيق حياته . يقول جبرا : "البئر في الحياة إنّما هي تلك البئر الأوّليّة التي لم يكن العيش بدونها ممكنا . فيها نجمّع التجارب،كما تتجمّع المياه،لتكون الملاذ أيّام العطش، وحياتنا ما هي إلاّ سلسلة من الآبار،نحفر واحدة جديدة في كلّ مرحلة تسرّب إليها المياه المتجمّعة من غيث السماء وهي التجارب،لنعود إليها كلما استبدّ بنا الظمأ،وضرب الجفاف أرضنا" (1) . إنّ البئر الأولى وفق هذا المنظور،هي حاصل الوقائع والأفعال التي تستبدّ بالفرد عند صراعه مع الكون ومقارعته له . و"البئر الأولى" عند جبرا "هي بئر الطفولة إنّها تلك البئر التي تجمّعت فيها أولى التجارب والرؤى والأحداث ، أولى الأفراح والأحزان ، والأشواق والمخاوف التي جعلت تنهمر على الطفل فأخذ إدراكه يترابد ووعيه يتصاعد لما هو ممرّ به كلّ يوم يعانيه أو يتلذّذ به. . . إنّها البئر التي لن تكون له عنها غنى،وإذ يعود إليها كلّ مرّة،فهو إنّما يرد ينبوعا دائم الفيض في طوايا إنسانيّة" (2) . إنّ البئر بهذا المفهوم يتحد به السيرة الذاتيّة للفرد . فالحياة مسلك يمرّ به الإنسان ، له بداية ومآله نهاية مرتقبة،وفيما بينهما يسير المرء ويخطو إلى الأمام متّبعا نسق المكان والزمان . فإذا هو حصيلة تجارب مكّنته من المجابهة والمقارعة أمام "قدر" عنيد يتمثّل عند البعض في الدّهر وعند البعض الآخر في الكون . وإن توصّل جبرا إلى هذا التحديد للبئر بتصريح العبارة ، فإنّنا سنعطي للـ"بئر" معنى نراه مخصوصا . ونقصد به تلك القيم والمثل وتلك الدوافع والأهواء التي استقرّت في ذهن الكاتب،فوسمت أعماله بصفتها الخاصّة ، ولوّنتها بألوانها المميّزة . إنّ البئر هنا هي تلك التصوّرات التي حصلت للإنسان،فاندست في مطاوي اللاّوعي وأمست كالمنارات ترسل أضواءها عبر الحجب وضمن حدود "ما وراء السطور" .

---

(1) جبرا "البئر الأولى" - ص 20 .
(2) م. ن. ص 21 .

إنّ البئر بهذا المفهوم هي حقيقة الدّوافع التي جعلت من جبرا كاتبا ينحو في كتاباته الروائيّة هذا المنحى الذي كشفنا ، فإذا هو مؤمن بحريّة مع البداية وعليم بالطوفان القادم عند النهاية.وهو بين هذا وذاك،يعيش ذروة الحياة "فنّا وحلما وفعلا" . ولا يكتفي بذلك ، بل إنّه يرى في المكان - أيّا كان - رحما إليه يسعى السعي كلّه ، فكأنّه الغريب المتحرّق إلى عودة منشودة لكنّها ممنوعة.وما الزّمان إلاّ نعيم الماضي المرتبط بالرحم وما الحاضر إلاّ جحيم العراء.وما المستقبل إلاّ أحلام الرحم الآتية . إنّ "البئر" هي العلل والمسبّبات هي القيم والمعايير التي اصطفاها جبرا أو جُبل على اصطفائها ، فأمست نبراسا تنير له السبل ، وتفتح له الآفاق . ولتحديد هذه البئر فإنّنا نرى لزاما علينا أن نستشفّ خصائص سيرة جبرا وأهمّ الروافد التي جعلت من حياته ما كان منها ، ووجّهت إبداعه هذه الوجهة.ولعلّه يحسن بنا أن نؤكّد منذ الآن،أنّنا لن نسوق ترجمة لجبرا(1) ليس هذا مجالها . وإنّما سنكتفي بإبراز العناصر التي كان لها التأثير الكبير في توجّهاته وتطلّعاته . ونحن،إن اتبعنا هذا النسق،فإنّما نحن نقرّ ما ذهبنا إليه في هذا البحث من أنّ روايات جبرا ليست إلاّ رواية واحدة متكوّنة من فصول وأبواب . وقد وسمها صاحبها بتنوّع أصواتها وتشابك خيوطها وتداخل أنغامها . وهو في ذلك يبسط أمامنا الحياة في تطوّرها والزمان في تغيّره .

إنّ سيرة جبرا أو بئره الأولى تجد منبعها في الطفولة التي طبعت حياته وهي التي أمدّته بعناصر ميّزته ووسمته . يعترف جبرا موضّحا : "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغزر أنت تعلم أنّنا كنّا أيّام الصغر في بيت لحم نعتمد في حياتنا على مصدرين للماء : "عين القناة" والبئر المحفورة قرب كلّ دار . في طفولتي كثيرا ما حملنا الماء من العين وصعدناه بالدّلو من البئر . فكنّا نطمئنّ إلى أنّنا رغم ما في ذلك من مشقّة نفعلها كأمر عاديّ من أمور الحياة ، كنّا نطمئنّ إلى أنّنا لن نعاني الجفاف . هكذا بالضبط هي طفولتي بالنسبة إلى الكثير من كتاباتي . إنّها البئر أو العين التي

(1) يمكن الرجوع إلى :
- البئر الأولى
- كتابات جبرا النقدية وخاصة مقالاته المعنونة بـ :"أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال"
- الباب الأوّل من كتاب "الفن القصصي عند جبرا" لعلي الفراع
- مقالات جبرا التي تصدر بمجلة العمل .

تمدّني بكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من بيت الخيال وأرجو أنّها ستستمرّ في منع الجفاف أو العطش" (1) .

إنّ هذه الصورة التي أوردها جبرا متحدّثا عن طفولته في كتابه "الفن والحلم والفعل" وجبّرها في "بئره الأولى" (2) ، ضمّنها في روايه "البحث" عند وصف رحلة وليد معية رفاقه إلى الوادي طلبا للنسك . ومن ثمّ فإنّ الطفولة وسمت تجربة جبرا الروائيّة بطابعها الخاصّ . وأمدّته بالنسغ ، هذه الوخزات التي تستقرّ فلا تمّحي ، وتنحفر في مسّام الذات فلا تندثر . إنّها ذلك الشيء القابع في الدّاخل . وقد تساءل جبرا عن علامة فارقة وأجاب : "لا أستطيع تحديد علامة فارقة في طفولتي سوى أن أتساءل هل كان للفقر الذي عشته سنين كثيرة أيّة علاقة باهتماماتي الثقافية التي ربّما وجدت فيها تعويضا عن ضروب الفاقة والحرمان [...] ؟ غير أنّ الفقر كان حافزا ولم يكن مثبطا في حياتي . وكوني عنيت بالخراف والبطّ والدّجاج التي كنّا نربيها في البيت،أملا في أن نضيف إلى دخلنا شيئا لسدّ الرمق،جعلني على صلة أشدّ بالأرض والتراب والعشب والماء . أقول الأرض والتراب والعشب لأنّني عرفتها بقدميّ الحافيتين [...] . ذكريات كهذه تعود إليّ بنوع من الفرح حتّى اليوم،وتجعلني أفهم ذاتي الإنسانيّة والثقافيّة على نحو أفضل . إنّها جزء من صلة الذاكرة بالتحدّي المستمرّ في الحياة" (3) . إنّ هذه اللمحات كان لها التأثير البليغ في روايات جبرا . ويكفي أن نذكر أن "أمين" في رواية صراخ عني بالخراف،بل إنّ أمّه حرّضته على ذلك من أجل ربح ضئيل حتّى يتمكّن من مواصلة دراسته. ولا غرو أن يلخص جبرا تجربة طفولته فيقول : "وألقي بالفتى وقد أصبح شابّا عبر الوديان ، عبر الصحاري ، إلى طرق أخرى ومنازل أخرى ، هل له أن يرى ذلك محاولة جائرة لفصم الذات ، والذّات يجب ألاّ تنفصم ؟ ومن هنا كان شعور كلّ فلسطينيّ أن لا بدّ من العودة : فالعودة هي أكثر من استرداد أرض سلبها العدوّ : إنّها استرداد القسم الآخر من الذات . إنّها استرداد للنفس بكاملها" (4) إنّ كلمة الروائيّ هنا تبيّن عمق التحام الكاتب برواياته . فكأنّما "حياة جبرا قصّة رمزيّة ، وما أعماله

---

(1) جبرا :"الفن والحلم والفعل" - ص ص 391-392 .
(2) جبرا :"البئر الأولى" - ص 20 .
(3) جبرا :"الفن والحلم والفعل" - ص ص 365-366 .
(4) جبرا :"الرحلة الثامنة" - ص 160 .

إلاّ التعليق عليها وتفسيرها" (1) . فالمتتبّع لروايات جبرا بدءا بـ"صراخ" وانتهاء بـ"الغرف" يستشفّ حياة هذا الأديب مبثوثة عبر أعماله . ولا غرابة في ذلك ، فهذه الأعمال وردت على لسان المتكلّم ، واتّبعت نسق "ناره وجوهره" . فإذا الرواية عند جبرا حكي الرواية لذاتها ، وما القصّة إلاّ قصّ لتجربة عاشتها الرواة ، ومن ورائهم مؤلّف حصيف درج بهم عبر الأحداث واستدرجهم في متاهاته هو . يقول جبرا معترفا : "إنّني أذكر القدس الجديدة ، القدس السليبة ، كآدم يذكر الجنّة (2) ، فالصّبيّ إذ ينمو ينمو المدينة في كلّ زاوية من زوايا نفسه ، وصباه إنّما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأزقّة والأشجار والبقاع المزروعة الّتي تخضرّ في الربيع وتصفرّ في الشتاء والصخور المنتشرة في كلّ مكان والّتي تؤلّف المدينة . أين تنتهي الذات ويبدأ الموضوع؟

هنا شارع بكى فيه الولد وجاع وضحك وعشق فتاة لا يعرف اسمها (3) لأنّها ابتسمت له من غير قصد ، وركض فيه في المطر ، في الظلام مع إخوته مع والديه ، مع العشرات من أصدقائه" (4) . إنّ جبرا في هذه الفقرة يعيش ذكرى مدينة أحبّها وعشقها لأنّه ألفها وألفته . ولمّا أرغم على فراقها أحسّ بذلك النقص الكبير . إنّه الحنين النامي لرحم أوّل . ومن ثمّ فهو يتغنّى بالمدينة في "صراخ" ويبكيها في "السّفينة" ويرثي معالمها في "البحث" . بل إنّه يتيه في مدينة العجائب ، مدينة الغربة والاغتراب ، يقول في كتابه "الحرّيّة والطوفان" متحدّثا عن الضياع والتيه : "أنت تعيش في فراغ كبير الضجيج يحيط بك النفاق والحسد وضياع الجهد ، وغالبا ما تخبط بك العدميّة المطلقة . نتصوّر رجلا ينتظر في محطّة تتلاعب الريح فيها في ليلة شتاء باردة . إنّه معرّض لمجرى الهواء . وهو يسمع دوما جعجعة قطارات تبدو وكأنّها قادمة . ولكن لا قطار يأتي إلى محطّته أبدا . ومع ذلك فإنّ صاحبنا ينتظر ، بل إنّه لا يجد مناصا من الانتظار . إذا ليس لديه ما يفعل سوى الانتظار وإن يكن قد أدرك أنّ المسألة كلّها مزاح ثقيل وأنّ الخطة وإن يكن

---

(1) هذه الصياغة مأخوذة من مقولة لكينيس كتبها عن شكسبير ترجمها جبرا . ورأينا أنّها خير معبّر عن علاقة جبرا برواياته خاصّة وأعماله عامّة .

(2) إنّه الحنين إلى المهد الأوّل ، الرحم المعطاء .

(3) تذكرنا مباشرة بوديع عسّاف في رواية "السّفينة" ص ص 25-26 .

(4) جبرا : "الرّحلة الثامنة" ص 160 .

المعروض أنّها محطة ، لم يقصد أحد يوما أن يجعل القطر تمرّ بها . ذلك أشعر به في هذا المكان" (1) . إنّ الإحساس بالغربة قدر جبرا ، وبالتّالي فهو قدر أبطاله،ومن ثمّ ينتقم الكاتب من ذاته المنفصمة لأنّ مدينة القدس هي الأقدس . وهذه الفقرة تعد بحق منطلق رواية "الغرف" الّتي وصف فيها حنينه لرحم رحيم أنيس . فالذّات منشطرة ما لم تعد إلى رحمه .

إنّ الطفولة وسمت روايات جبرا ببعض المميّزات ، وذلك لأنّها طبعت جبرا ذاته،ومن أهمّ العناصر الّتي تزوّد بها جبرا في طفولته ووسمته بعلامات مميّزة نذكر : الدّين والأسطورة والحكاية ، ثمّ الشعر والرّسم والسنما .

إنّ الدّارس لكتابات جبرا يكتشف أثر الدّين والأسطورة والحكاية في أعماله الإبداعيّة عامّة وإنتاجه الرّوائيّ خاصّة . يقول جبرا متحدّثا عن طفولته وتربيته الدّينيّة : "بيت لحم كانت بالنسبة لي [كذا] مدينة المسيح أيضا ، فأوجد ذلك صلة حيّة بيني وبينه . فأنا نشأت في الحقيقة في مدرسة طائفيّة ندرس فيها التعاليم الدينيّة ونخدم القدّاس نهار الأحد ، وفي تلك السنّ المبكّرة كان صوتي يعتبر جميلا كصوت أيّ طفل لذلك كنّا أنا وأطفال آخرون مثلي ملزمين بأن نكون أوّل من يذهب إلى الكنيسة صباح الأحد لنؤدّي تراتيل القدّاس" (2) . وقد وصف جبرا علاقته ببيت لحم وأديرتها بإطناب في سيرته الذاتيّة (3) وكان هذا الوصف مرجعا مهمّا لفهم رواياته ، فكثير من الأحداث المرويّة هي بالأساس ، نابعة من الذاكرة الطفوليّة يقول جبرا بصريح العبارة : "كان أبي شديد الإيمان وكان على أمّيته يشعر أنّ ثقافته مستمدّة من اللحظات الّتي يقضيها في الكنيسة . تحدّثت عن أبي سابقا (4) : كيف كان ينهض في الرّابعة من صباح يوم الأحد ويذهب إلى منزل الكاهن ليوقظه من نومه وكنت أذهب أحيانا إلى بيت الكاهن الطاعن السنّ لكي أحمل ثياب الكهنوت عنه إلى الكنيسة . . . كان المسيح مهما وحقيقيّا ورائعا ، كان يخفّف عنّا الكثير" (5) . إنّ الدّين بصفة عامّة والدّين المسيحيّ بصفة

(1) جبرا."الحريّة والطوفان" - ص 125 .
(2) جبرا."ينابيع الرّؤيا" - ص 118 .
(3) جبرا."البئر الأولى" - ص ص 56-63 .
(4) جبرا."صراخ" - ص ص 36-37 .
(5) جبرا."ينابيع الرّؤيا" ص 118 .

خاصّة ، وقد تلقاه الأدب واختمر بمقوّماته وسم جبرا ببعض الخصائص التي نجدها نحن في رواياته مبثوثة . وهي مثّل الخلفيّة الفكريّة التي انطلق منها جبرا للكتابة . وقبل إدراج هذه الخصائص والمقوّمات لا بدّ من التأكيد أنّ جبرا وإن اعتنق الدين المسيحيّ فإنّه أسلم في منتصف هذا القرن وبالضبط إبّان رواجه سنة 1952 ، وفق ما حدّثنا به هو نفسه ، إلاّ أنّ إسلامه دعّم تلك الخصائص . ومن أهمّها أو على الأصحّ أساسها هو المحنة في معانيها المتعدّدة . ونستطيع أن نؤكّد أيضا أنّ الأسطورة (1) كان لها دور فعّال في تقويم شخصيته . فالأسطورة وهي "ترتبط ارتباطا مباشرا بالقوى التي تتحكّم في هندسة العالم وفي معنى الكون ، إنّها تعبير عن هذه القيم المضاعة ليس بصفتها مقولة فلسفيّة مجرّدة بل وفقا لتعرّجات حكاية أو تتمّات حكايات . الأسطورة هي جزء من الكلمة الجادّة التي هي مادّة للإيمان/للتلقين ، وهي تشكّل خلفيّة الفكر والرّؤية التقليديّة للعالم" (2) . إنّ الأسطورة بهذا المفهوم هي رؤية إلى العالم وتفسير له . والمطالع لروايات جبرا يتفطن إلى ما يطن به الكاتب عبر شخوصه العديدة من رؤى ذات أصول أسطوريّة . ولعلّ أبرز شاهد على ذلك شخوصه النسائيّة (3) التي استعادت معه حريّتها في الفعل ، والفعل الجنسيّ الذي يصل حدّ العبادة شأنها في ذلك شأن أفروديت "الآلهة العاهرة" أو "الآلهة الأم" (4) . ولا شكّ أن ترجمة جبرا جزءا من كتاب فريزر المتعلّق بالأساطير والأديان القديمة ، في منتصف الأربعينات له دور كبير في استلهام الأساطير إذ هي تمثل بالنسبة إلى هذا الأدب تفسيرا "للكثير من المعتقدات والعادات الشائعة بين الناس حتى اليوم ... فضلا عن خطورته الانتروبولوجيّة الظاهرة..." (5) فهو "يدور حول مراسم الخصب القديمة وعلاقتها بالرّمز التموزي/ونشير أنّ هذا الرمز/هو من أهمّ الرّموز الحضاريّة التي بقيت عبر الحقب والتي كان لها صلة فيما كنّا نحاول أن نفعل ،

(1) لجبرا كتاب موسوم بـ : "الأسطورة والرّمز" وهو مجموعة مقالات نقديّة مترجمة .
(2) انظر مقال "نظرة على الأدب المحكي في افريقيا السوداء" - ج سفرينة - مجلة - تونس ع 72 صيف -90 ص 155 .
(3) نذكر على سبيل المثال : سمية في "صراخ" - لمى في "السّفينة" - مريم الصفار في "البحث" وجلّ الشخوص في "الغرف" .
(4) جيمس فريزر - أدونيس أو تموز - ترجمة : جبرا ص ص 44-45 .
(5) م. ن. ص 7 .

وهو أن نرى تجربتنا كتجربة فداء . التجربة الفدائيّة هذه تؤدّي إلى البعث والميلاد الجديد..." (1) إنّ الأسطورة هي وليدة مجابهة الإنسان للكون وصراعه معه ، فالإنسان وقد وقف أمام العالم مشدوها . وجد في ذاته قوّة الإبداع الأسطوري فتحسّس واقعه الغامض واصطنع له حلولا أوّليّة ، ولذلك يعترف جبرا مؤكّدا قوّة الأسطورة في الإنسان وبالتّالي في إبداعاته هو ورواياته "لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزا لتجربة الإنسان الأولى للحياة ، هذه التجربة الطويلة الّتي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كلّ واحد منّا . وما عشقنا للقصص والأفلام إلاّ ضرب من العودة إلى هذه الأساطير واستثارتها ، لتجسّد لنا كلّ مرّة ذكرياتنا العسفيّة ومعضلاتها الأبديّة في أنماط تُدنينا من فهم الحياة" (2) . إنّ الأسطورة هي ضرب من الفهم إلى الحياة وتعمّق في خصائصها . وقد أودعت الأسطورة عند جلّ الكتاب وبخاصّة جبرا فهما خاصّا ، لعلّ من أبرز معانيه مفهوم الفداء . وقد وسم هذا المفهوم كتابة جبرا وإبداعه . إلاّ أنّ للحكايات والقصص دورها في عطاء جبرا الرّوائيّ وهو يعترف بصريح العبارة بذلك فيقول متحدّثا عن طفولته ومطالعاته: "كثيرا ما أذكر في طفولتي ، ثمّ في حداثتي أيّام كان عمري بين 15 و 18 أنّي ، ربّما تهرّبا من الأجواء المزدحمة بالنّاس في الحيّ الّذي كنّا نسكنه - كنت آخذ كتابا وأسعى إلى مكان خال من البناء بعيدا عن المدينة فيه بعض أشجار زيتون . كنت أجلس على التّراب أقرأ لساعات طويلة في مثل هذا الجوّ ، وأتساءل كيف لي أن أصف هذه التجربة ، وكيف لي أن أجد ، فيما أحسّه بحواسي الخمس في تلك اللحظة ، الطريق إلى قول أشياء تجمع هذا كلّه معا ، وفي الوقت نفسه تتخطاها إلى معان كونيّة تعطي للحياة قيما ، ربّما لم أكن يومئذ أدركها بوضوح. هذا الّذي تكرّر في حداثتي لا زمني فيما بعد ، عندما عشت في المدن الكبرى وعندما مررت بالحروب والمآزق ، وعندما وجدت أن حياتي كحياة أيّ من المعاصرين لي هي جزء من مأساة تتكرّر وتتوسّع ..." (3) إنّ جبرا أثار هذه الصورة عند حديثه عن وليد مسعود . فميله الكبير إلى المطالعة والقراءة. والاستمرار فيه هو نتيجة حبّ قديم وميل إلى فهم تجارب الآخرين ، بل إنّه جرّب الكتابة منذ أيّام الطفولة يقول :

---

(1) جبرا "ينابيع الرّؤيا" - ص 131 .

(2) جبرا "الحرّيّة والطوفان" - ص 133 .

(3) جبرا - الفن و الحلم والفعل - ص ص 357 - 358 انظر أيضا "ينابيع الرؤيا" ص 119.

"[...] ففي تلك الأيّام كانت المسرحيّة هي الشكل الذي يحفظ بالنسبة لي [كذا] إطار الكلمة لأنّني كنت رأيت مسرحيّة تمثّل، فكنت أشعر أنّ المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحيّة وفيما بعد تحوّلت فكرة المسرحيّة إلى فكرة القصّة" (١) .

إنّ جبرا مارس الكتابة بدافع ذاتيّ للتعبير عمّا يخالجه من عواطف وآراء . وإن عبّر وهو بعد ، في طور الطفولة ، فلأنّه أحسّ بحاجة إلى التعبير والقول . ولعلّ تحوّله إلى القصّة كان مردّه اطلاعه على النثر العربي وخاصّة كتاب ألف ليلة وليلة (٢) . فهو يعتبر هذا التآليف من أهمّ القصص التي أثرت في معنى الحكي والرواية.وهو يعتبر هذه الليالي جذرا من جذوره منها استمدّ نسغ فنّ القول (3) . إلاّ أنّ "ألف ليلة" لم تكن إلاّ البداية،ذلك أن متابعة الإبداع العربي والاطلاع المستمرّ عليه هو سمة من سمات هذا الأديب . فقد شغف بطه حسين وخاصة بكتابه "على هامش السيرة" وكذلك أعجب بالعقاد والرافعي والمنفلوطي وأحمد أمين . كما أنّه تأثر عميق التأثر بمدرسة الشاعر ابراهيم طوقان (4) . إنّ هذا الإعجاب الكبير بهؤلاء الأعلام وسعة اطلاع الكاتب طبعت الروائي بحبّ القول وتقديس الكلمة . ولا غرو في ذلك فهو يعترف : "في فترة مّا كتبت شعرا . كان يدفعني إلى هذه التجارب شيء غامض لا أعرف ماهو سوى مطالعاتي أو قراءاتي لكتبنا المدرسيّة والكتب التي كنّا نلقاها في المكتبات القليلة على الطريق بين البيت والمدرسة" (5) . إنّ جبرا أحسّ بجدوى التعبير . وقد نما هذا الإحساس وندعّم بمطالعاته في الأدب الانكليزي قبل سفره إلى لندن لمواصلة الدراسة وبعدها ، بل إنّ هذا الكاتب سعى إلى

---

(١) م. ن. ص ص 140-141 .
(٢) جبرا "البئر الأولى" ص ص 136-144 .
(3) جبرا "ينابيع الرؤيا" ص ص 68-71-72 .
(4) انظر : م.ن. ص 120 . - البئر الأولى ص 192 .
(5) جبرا "الفن والحلم والفعل" ص ص 140-141 .

ترجمة بعض الآثار الانكليزيّة والفرنسيّة إلى اللغة العربيّة (1) .

لقد كان للدّين كفلسفة لفهم الواقع،والأسطورة كقراءة للكون،وللمسرح أو السنما (2) كمجابهة للحقيقة ، وللقصص والشعر كاندفاع للتعبير عن الدواخل ، دوره في إذكاء الكتابة الرّوائيّة عند جبرا . وإن وسمه "الدّين" بجوهر المحبّة ، فإنّ الأسطورة منحته دلالة الرّمز ومعنى الفداء والتضحية ، أمّا المسرح فعلّمه مجابهة مرارة الحقيقة،في حين أودعت فيه السنما فن التركيب ، وفنّ الحكاية وقول الشعر طبعاه بحبّ الكلمة وتقديس العبارة . إلاّ أنّ جبرا وجد في الرّسم نمطا آخر من التعامل مع العالم . وقد عرف الرّسم صدفة . يقول : "عندما بدأت أرسم كان الدافع إلى الرّسم بنفس التلقائيّة : رأيت أناسا يرسمون . كنت أمرّ في طريقي إلى المدرسة بدكان حلاّق،كان الحلاّق فيه يرسم عندما لا يكون لديه زبائن يحلق لهم ... كنت أقف بالباب أتفرّج ... وكان يفرح عندما يرى هذا الولد وأولادا مثلي يقفون بالباب لكي يشاهدوا ما يرسم. فيما بعد كانت الأشجار الّتي تحيط ببيتنا هي الّتي نريد أن أعيد تجربتها على الورقة فأرسمها" (3) . ويضيف موضحا : "وترامن الدّافعان إلى الرّسم والكتابة في طفولتي بحيث كنت أرسم وكنت أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ما الّذي يدفعني إليهما" (4) .

إنّ الرّسم ، وقد قدر لجبرا أن يتابع حركة الحلاّق وهو يفعل فعله في الورقة البيضاء خطوطا ودوائر ، دفعه إلى اكتشاف معنى "الإبداع" . فـ"الفراغ" أو "الصفاء الورقيّ" هو دعوة سافرة إلى خلق عوالم مليئة بالحياة والحركة . إنّ "فعل" هذا الحلاّق وهو يمارس

---

(1) في نهاية الثلاثينات ترجم جبرا الأعمال التالية :
- فصلا من مسرحيّة سردنا بالس لبايرون
- قصص لأوسكار وايلد ولموبسان وسكاكيلي وأميل زولا
- أرييل : سيرة شلي كما كتبها أ. موروا.وهو يعلّل ميله للترجمة فيعتبرها "رئة أخرى يتنفس بها..." بل إنّه يرى في عالم شكسبير الذي اختصّ بترجمة أعماله عالمه : يقول : "إنّني في عالمه كأنّني في عالم من صوري وهواجسي" . وهو يعترف : "في انكلترة درست الأدب الانكليزي لقناعتي بضرورة التعرّف على الأدب في الغرب . هنا أصبحت المؤثرات الفكريّة حقيقيّة ، تعرفت على الأدب من جديد ، بطريقة جديدة" انظر : "ينابيع الرّؤيا" ص ص 52-121 .

(2) عرف جبرا السنما صغيرا انظر قصّة صندوق العجب في "البئر الأولى" ص ص 41-45.

(3) جبرا."الفن والحلم والفعل".ص 141 . وأيضا "البئر الأولى" ص ص 164-163 .

(4) جبرا."الفن والحلم والفعل" - ص 142 .

الرّسم أمام عين جبرا كان خير حافز له على تقليده ، ومن ثمّ وسم جبرا ومن ورائه أبطاله بطابع الفنّان ، ففي روايه "صراخ" وجد الرّسام بل وجد التّعدد الفنّي (1) ، ووديع عسّاف كان رسّاما عبّر عمّا يعتمل في ذاته من حبّ للخلق والبعث إسوة بصديقه فايز (2) ، أمّا في "البحث" فإنّ سوسن عبد الهادي هي الرسّامة التي أعادت وليدا إلى الوجود ، فأرجعته بعد غياب وأحيته بعد موات (3) . وفي "الغرف الأخرى" جاءت الصور واللوحات متتابعه كأنّها دائمة الحركة،فلا تستقرّ على حال.وهي ليست إلاّ تصويرا لحركيّة العبث ومجالا لمتاهات البطل الّذي لم يجد نفسه إلاّ في صورة ذاته،وقد أبدعها عبر كتابته وفق منظومته المعهودة واتّباعا لنسق "نار جبرا وجوهره" (4) .

ولا غرابة أن يعترف جبرا موضّحا : "الرّسم هو ناحية عميقة الأهميّة في حياتي منذ أن وعيت وأنا أرسم ، بدأت أرسم وأنا عمري ستة أو سبع سنوات... الرّسم عندي كان شهوة . أرسم لأنّني أتمتّع بالرّسم ولا بدّ لي من أن أرسم . فيما بعد دخلت في مسألة الرّسم بشكل جدّي وجعلت أطالع عن الفنّ بنهم . وبدأت أرسم بالزّيت عام 1941 عندما كنت طالبا في كمبردج . كان الرّسم يأخذ منّي وقتا طويلا إلى جانب كتابة الشعر... فكانا يعطّلان عليّ دراستي . ثمّ عدت إلى القدس وانقطعت عن الرّسم لفترة. وفي عام 1945 أنشأت مع بعض هواة الرّسم الآخرين "نادي الفنون".وكنّا نلتقي بعد ظهر كلّ سبت في مقرّ جمعيّة الشبّان المسيحيّة ، ونلقي المحاضرات المصوّرة عن الفنّ . وقد ألقيت العديد من المحاضرات في ذلك النادي الّذي بقي قائما إلى أن نشبت النكبة سنة 1948،في الوقت نفسه عدت إلى الرّسم آنئذ ورسمت بكثرة.." ويواصل محدّدا دور هذا الفنّ في تكوينه وثقافته قائلا بصريح العبارة : " كان للرّسم فيما يبدو لي الآن علاقة بكتاباتي : كانت تلك السّنوات صعبة في حياتي وكنت على وشك الانهيار العصبيّ عندما كتبت "صراخ" . وكانت الكتابة منفذا لي وكذلك الرّسم كانت بعض رسومي مهلوسة ومجنونة" (5) . إنّ الرّسم وهو فنّ الرّؤية إذ "هو بلا شكّ أساس النظر ، في حين أنّ

(1) جبرا:"صراخ" - ص 39 .
(2) جبرا:"السّفينة" - ص ص 56-76-83 .
(3) جبرا:"البحث" - ص 345 .
(4) انظر الباب الأوّل من هذا البحث .
(5) جبرا:"ينابيع الرّؤيا":ص 140 . وهذه الرّؤية نجدها محدّدة واضحة السمات عند وديع عسّاف الّذي رسم لوحات مرعبة مهلوسة .

البحث هو عماد اللمس أمّا السعر وفق هيدبقر فعمدته اللغة" (1) . وقد وجد جبرا في الرّسم سبيلا لفهم العالم والتفاعل معه . وقد علّمه هذا الفنّ معنى الحدود والضوابط . ولا غرابة أن يعترف جبرا بدور الرّسم بل بدور الفنون فيقول : "كانت الفترة 1951-1952 من أغنى فترات حياتي عملا وتنوّعا ، بل يجب أن أقول إنّ الخمسينات كلّها كانت من أغنى الفترات في حياتي" .

إنّ الدين والأسطورة وسائر الفنون من مسرح وسنما وشعر وقصّة ورسم وسمت جبرا بجوهر هامّ هو المحنة وأودعت فيه معنى الفداء والتضحية وحبّ القول والتصوير.وكلّ ذلك كان سببا أصيلا،منطلقه الجوّ الاحتفالي الذي نشأ فيه . فما هي إذن رؤية الكاتب إلى الكون من خلال أعماله الرّوائيّة ؟ وما هي حدود "رحلة جبرا الثامنة" ؟ وما مدى تطابقها مع ما توصّلنا إليه من هذا البناء السمفوني الذي اختاره الكاتب طريقة في التعبير وسبيلا إلى التصوير وضربا من النسج ؟

---

(2) انظر الموسوعة العالميّة م 12 - ص 700 .

الفصل الثالث :

"الرحلة الثامنة" أو عالم جبرا الرّوائيّ ورؤيته .

- الجبة وأسطورة الفداء

- احتفاليّة الفرد والجماعة

3 - <u>الرحلة الثامنه</u> :

إنّ "الروائيّة" تتمثل أساسا في ما ينضاف إلى الواقع لكي يمسي واقعا "روائيّا" وعالما حكائيّا ، عبره يتجسّد الحدث وضمنه تتوالى المشاهد وتنمو العلاقات . ومن ثمّ فإنّ "الروائيّة" تسعى إلى خلق عالم خاصّ هو العالم الرّوائيّ . والعالم الروائيّ عند جبرا ، في رأينا ، ليس إلاّ "رحلة ثامنة" يقوم بها الأديب من أجل بعث كون له خصائصه . وقد استعرنا - عنوانا لكتاب نقديّ ألّفه جبرا هو "الرحلة الثامنة" وَسَمنَا به هذا الفصل لأنّه ، وفق ما نرى ، يستجيب لحدود هدفنا وضوابطه.فجبرا يحدّد مفهومه لهذه "الرحلة الثامنة" قائلا : "إذا كان السندباد قد قام بسبع رحلات عبر البحار العاصفة والمجاهل الرهيبة ، مدفوعا بقلق كوني إلى البحث المستمرّ ، فإنّ المؤلّف في هذه الرّحلة الثامنة يدفعه قلق إبداعيّ إلى بحث لا يقلّ خطورة أو مشقّة عن بحث السندباد ، - هو البحث عن أسلوب تتحقّق به سمات الحداثة التي باتت جزءا ظاهرا من تجدّد الذهن العربيّ" (1) .

لقد وسم جبرا مجموعة مقالات درست الأجناس الأدبيّة المختلفة بـ"الرحلة الثامنة" . وقد تركّزت كلّها على إبراز العلامات المميّزة لهذه الأشكال الأدبيّة التي حرّكت سكونيّة الأدب العربيّ . وقد اتّسمت هذه الأبحاث بطبيعتها التحليليّة الساعية إلى توضيح ملامح "الحداثة" و"الجدّة" في هذا الإبداع . بل إنّ جبرا يشير إلى مفهوم الرحلة في فاتحة هذه الأبحاث ، في مقال موسوم بـ"الشعر الحرّ ، والنقد الخاطئ" . يقول : "إنّ الشّعر الحديث قلب للمفاهيم الموروثة وفتح لأرض جديدة . إنّه الإبحار في "بحر الظلمات" الذي خشيه الملاّحون من قبل قرونا طويلة ، لبلوغ أمريكا جديدة . إنّه إمضاء لوسيلة تعبيريّة هي أهمّ وسائل النفس في إطلاق مكوّناتها ، بل لعلّه خلق لوسيلة جديدة.فالشّعر العربيّ الجديد ، هذا الشّعر الحرّ الطاغي على حدوده المكسّر لقيوده ، انعكاس للتمرّد العربيّ في سبيل حياة أغنى وأعمق" (2) .

إنّ ما قاله جبرا في الشعر نقوله نحن في الرّواية العربيّة المعاصرة عامّة والرواية الجبرائيّة خاصّة . فهذه الرواية هي "رحلة ثامنة" سنسعى في هذا الفصل إلى إبراز خصائص عالمها ، وتحديد كونها . وقد كنّا في الفصلين السابقين حدّدنا الواقع الذي أنتج

---

(1) جبرا :"الرحلة الثامنة" - غلاف الكتاب : كلمة خطّها الكاتب نفسه في الطبعة الثانية الصادرة عن دار الآداب سنة 1979 .

(2) جبرا :"الرحلة الثامنة":ص ص 7-8 .

هذه الروايات ثمّ عرجنا على الروافد النابعة من سيرة الكاتب والتي أنتجت هذه الأعمال. وسنخلص في هذا الفصل إلى إبراز عالم جبرا الرّوائيّ وهو عالم بستمدّ من المكوّنات التي حلّلنا معظمها فيما سبق من أبواب وفصول. فما هي خصائص هذا العالم؟ وما هي نوعيّة هذه الأعمال التي ألمحنا في عديد المرّات إلى منزعها السمفونيّ؟

لقد أوضحنا في بحثنا، أنّ عالم جبرا الرّوائيّ يرتكز أساسا على المدينة. إلاّ أنّ هذه المدينة هي مدينة شهيدة، مدينة رحم يسعى البطل بحنينه الدائم، إليها. فهو - إن كان يتنفّس هواءها ويتنسّم عبيرها في رواية "صراخ"،فإنّه عبّر عن غربته فيها وحنّه لها وولهه بمعالمها. أمّا في الرّوايات اللاحقة فقد أمست المدينة مشهدا تتذكّره الشخوص، وتحنّ إليه الحنان كلّه. وقد ركّز جبرا في وصفه على ثوابت ألمحنا إليها آنفا تلميحا وأشرنا إليها دون تعمّق وتحليل. وهو ما سنحاول أن نتبسّط فيه خلال هذا الفصل. فـ"رحلة جبرا الثامنة" تقوم على ركيزتين هما :

1 - المحنة وأسطورة الفداء.

2 - احتفاليّة الفرد والجماعة.

1 - <u>المحنة وأسطورة الفداء</u> :

لقد وسم الدّين جبرا بمعنى المحنة، وطبعه بهذه العاطفة الجيّاشة. والدّارس لأعماله يتفطّن إلى موقع المحنة ومكانتها، فهي قطب الرحى ومدار الأحداث. ويعترف جبرا صراحة بدور الحبّ فيقول : "الحبّ بكلّ أنواعه هو الهوس الأكبر لدى الخلاّقين به يدركون لا، الذات فحسب بل كلّ ما هو خارج عن الذّات" (1). وهو، في نظره "أهمّ عاطفة في حياة الإنسان. إنّه الوقود الذي يجعل الاستمرار ممكنا. الحبّ هو قوّة تحرّر الإنسان وهو الدّافع للحركة من الدّاخل إلى الخارج، الحبّ هو القوّة التي تجعل الدّاخل والخارج أيضا على اتّصال خلاّق" (2).

إنّ المنابع لروايات جبرا تحدد الأبطال متيّمين بعاطفة الحبّ الآسرة، فهي قدرهم ترصّدهم بل تتربّص بهم. وحول عاطفة الحبّ تتشكّل الأحداث وتتساوك العلاقات. فالمحنة الرابطة بين "أمين" و "سمنّة" تبدأ بصراع وتنتهي بانفصام. فإذا "سمنّة"

(1) جبرا:"الرحلة الثامنة" - ص 152.

(2) جبرا:"الفن والحلم والفعل" - ص 354.

تعتبرها نزوة حينا وحقيقة حينا آخر ، فتعود حينا إليها ، وحبا إلى حبيبها . أمّا "أمس"، فإن اندفع مع الحبّ في البداية ، فهو اندفاع إلى حلبة صراع سرعان ما ننتهي وفق المأمول إلاّ أنّ هذا الصراع يبدو عبثيا عند هجرة سمبّة ، فإذا إيمانه الكبير يتزعزع وشيئا فشيئا يتدارك أمره ويقاوم ، بحثا عن حريّته المفقودة . ولا يبلغ التوازن إلاّ بالثورة العارمة . أمّا في رواية "السّفينة" فإن المرتكز هو المحبّة . فالأبطال عشّاق هاربون من بعضهم البعض وملاحقون من قدر عنيد ، إلاّ أنّ الحبّ هو المنتصر في النهاية . ففالح ـ الطبيب الذي لم يعترف بالحبّ ، أو لعلّه أحبّ بجنون ـ انتحر تاركا للأحبّة إمكانيّة الاستمرار، ومن ثمّ ينتصر الحبّ رغم المثبطات الآنية . وفي رواية "البحث" ينغمس جبرا في زوايا أبطاله المظلمة أكثر ، فيكشف الأسرار ويفضح الدواخل . يقول جبرا معترفا : "الحبّ موضوع أساسيّ محوريّ في حياة الإنسان مهما تغاضى عنه ، أنا أشعر بأنّ الحبّ أحيانا يحتلّ منطقة مضيئة في حياة الإنسان وفي الوقت نفسه يحتلّ منطقة مظلمة . . . أعتقد أنّني في "البحث" قد جازفت،وقلت ما لا يقال عادة لأنّني حاولت أن أقنع نفسي بأنّ النفاذ إلى منطقة الظلام هو كشف لا بدّ منه" (1) . وهذا الاعتراف ينطبق أيضا على رواية "الغرف" فالكاتب انغمس في مناطق أبطاله المظلمة مزيحا السّتر وهاتكا الحجاب ولا غرو في ذلك فجبرا يعترف قائلا : "إنّني إنسان فعل كلّ شيء وإنّني رجل ، الحبّ عنده أكثر العواطف فعاليّة في حياته ، الحبّ بمعانيه الكثيرة ، وإنّني سعيد دائما وأسعى من أجل أن أرى في حياتنا المعاصرة ما هو أروع ما يمكن أن نرى في أيّ حياة وأيّ عصر ، في أيّ بلد . هذه مثالبات عرفتها وأنا صغير أكافح من أجل لقمة العيش ـ الحبّ كان دائما فاعلا في نفسي وهو الذي دفعني ربّما إلى أن أرسم وأكتب وأتكلّم . وأذهب من بلد إلى بلد مؤكدا على ضرورة أن نفعل هذا وألاّ نفعل هذا..." (2) .

إنّ المحبّة ركيزة من ركائز عالم جبرا الرّوائيّ (3) إلاّ أنّ هذا المرتكز كان

---

(1) جبرا "الفن والحلم والفعل" - ص 491 .

(2) جبرا "ينابيع الرّؤيا" - ص 117 .

(3) يقول جبرا عن روايته الجديدة "يوميّات سراب عفّان" هي في معظمها قصّة حبّ ، ولكنّه حبّ غير عاديّ وكثير التأمّل في الذات... بطلته امرأة تعيش باستمرار على مستوى الواقع وعلى مستوى الخيال..." انظر جريدة الحريّة س 4 ع 1149 يوم الثلاثاء 1991/11/19 .وقد أوضح لنا الكاتب الأمر نفسه في لقاء خاصّ إبّان أيّام قرطاج المسرحيّة لسنة 1991 .

مرفوقا بمعنى الفداء والتضحية . فالأسطورة كما بيّنا آنفا وسمت جبرا برمز الفداء . ولا غرابة في ذلك فالحبّ وهو العطاء الكبير يتطلّب من صاحبه تضحية وفداء.ومن ثمّ فإنّ شخوص جبرا جبلوا على مماثلة أبطال الأساطير عامّة و"أدونيس" خاصّة . ويكفي أن نذكر هنا علاقة "أمين" "سميّة" ، و"لمى" "عصام" "فالح" ، و"وصال" "وليد" ، و"عفراء" "بطل الغرف" . فكلّ هؤلاء الأبطال إنّما يعبّرون ـ ضمنيّا ـ عن مآسي أدونيس : "فهذا الإلاه الشرقيّ يظهر في شكل شابّ جميل أولعت أفروديتي به حبّا . ولمّا كان طفلا خبّأته الآلهة في صندوق وضعته في عهدة "برسيفوني" الهة العالم السفلي . بيد أنّ برسيفوني عندما فتحت الصندوق ورأت جمال الطفل ، رفضت أن تعيده إلى أفروديتي مع أنّ آلهة الحبّ نزلت بنفسها إلى الجحيم لتفدي حبيبها من سلطان القبر . ولم يحسم النّزاع بين آلهة الحبّ وآلهة الموت إلاّ "زيس" إذ حكم بأن يبقى أدونيس مع بربسفوني تحت الأرض شطرا من السّنه ، ومع أفروديتي في العالم العلويّ شطرا آخر . وأخيرا قتل خنزير برّي الشّاب الجميل وهو في الصّيد ، أو صرعه "آريس" (1) لغيرته إذ تنكّر في شكل خنزير لكي يستطيع أن يودي بغريمه . وما أشدّ ما بكت أفروديتي حبيبها المقتول"(2) إنّ أسطورة أدونيس برموزها ومداليلها توضّح الصّراع القائم بين محبّ ، وحبيب ، وغريم . وينتج عن هذا الصّراع موت الحبّ . فيكون ضحيّة يتواصل تصويره تمثيلا عبر الحقب ، بل إن المسيح ذاته يأخذ شكل هذا الحبّ القتيل (3) . فهو رمز للفداء دفاعا عن خطيئة الإنسان. وفي روايات جبرا تتّضح التضحية والفداء ، وتتّقد فكرة الموت في أذهان الأبطال كحلّ مرضيّ (4) فأمين ضحّى بحبّه الأوّل في رواية "صراخ" ، والدكتور فالح انتحر انتقاما من الحياة التي لم يكن ليستسيغ طعمها ، بل إنّ الكاتب يشبّهه صراحة بالمسيح المسجّى (5) . فكأنّ هذا البطل رديف لأدونيس الّذي اعتبر موته المتجدّد ، مخلصا للبشريّة من عذابها . بل إنّ الكاتب يردف هذه الأسطورة في روايه "السّفينة" بحكاية خلق الكون.فكأنّ "الهيركيولير" ليست إلاّ سفينة نوح تمخر عباب التجربة والامتحان ، فمكّنت العشّاق في

---

(1) آريس : إله الحرب وهو من عشاق أفرودست .
(2) "أدونيس أو تموز" ص ص 22-23 .
(3) م. ن. ص ص 164-188 .
(4) يتشكّل الموت في الانتحار أو الاحتراق أو الاختفاء والتواري .
(5) جبرا "السفينة" ص 212 .

ستة أيّام من التعلّق على الطوفان . وما كان ذلك ليكون لو لا الدكتور فالح الذي بموته افتدى الجميع . أمّا في رواية "السجن" فإنّ وليدا يختار الموت أو الاختفاء ليكون فداء للوطن ، ولا يترك لأصدقائه إلاّ حكاية مسجّلة بتلقائيّة ومرفوقة بموسيقى حزينة . وفي رواية "الغرف" ينبري صديق البطل للتضحية،فهو يضع حدّا لحياته نكاية في عالم موبوء يناصبه العداء،كما أنّ البطل ذاته خامرته فكرة الانتحار واستطاع كبح جماحها . أمّا أبو الهور فقد طلب الموت فاستجاب لندائه .

إنّ أبطال جبرا بإيمانهم بأهميّة الفداء والتضحية يسعون إلى عالم أكثر رحابة وإطارا أكثر سلامة،ولعلّهم في ذلك يفكّرون في البعث والميلاد الجديد . ويتجلّى ذلك في تصوير جبرا لثنائيّة : "النّار والماء" ـ وهي من متمّمات الأسطورة ـ وما تدلّ عليه من خصب وتجدّد . ففي كلّ الرّوايات تفيد "النّار" معاني الطّهارة والنقاوة والصفاء ، إلاّ أنّها طهارة مرفوقة بموت ، ونقاوة ممزوجة بنشوة النهاية ، وصفاء حدّ الجلاء . في حين يعني "الماء" الإحياء والخصب والتجدّد رغم أنّه يكون مرفوقا عادة بمعاني الطوفان والظلام والموت . وكلّ ذلك منته إلى نشوة البعث والميلاد . ويتّضح ذلك من تغنّي الأبطال بالزّهور اليانعة والأشجار الريّانة ، ووصفهم للطبيعة والكون .

إنّ ثنائيّة المحبّة والفداء وسمت كتابة جبرا بمنزعها المأسوي . فهي "تصوير الفرد وهو يجابه القوى الكبرى مهما لبست هذه القوى من أقنعة . إنّها تصوير الشخصيّة الإنسانيّة ضمن إطار الحدث،والحدث وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسموّ الإنسانيّ والموت عن اختيار لا مصادفة" (1) .

إنّ الدّين والأسطورة مكّنا جبرا من فهم لحقيقة الذات الإنسانيّة . فهي في عالمها ، لم تأت إلاّ للصّراع ، وفرض وجودها أمام كون يناصبها العداء،ويدعوها دوما إلى الزوال والاضمحلال . ويرى المسرح والشعر والقصص والسينما والرّسم كردّ فعل لهذه الذات فإذا هذه الفنون منبع لاستلهام فنّ التعبير . فانقاد جبرا إلى عذوبة العبارة،فكانت الكلمة عنده شعلة ، والخطوط والخبايا والألوان معبرا لتصوير الدواخل . إنّه الميل إلى التحرّر بالواقع مرّتين : الواقع كحدث آنيّ ، ثمّ الواقع كقول يستعيد ذاته . فإذا الكاتب

(1) جبرا "الرحلة الثامنة" - ص 8 .

يتعذب ويستعذب مقوله . ومن ثمّ جاء أبطاله أناسا تستبدّ بهم نار الكلمات لبلوغ الجوهر(1) فما من بطل إلاّ حامل لجمر العبارة ، حالم بسوتها . فأمين كاتب وودبع رسّام وعصام معماري ووليد شاعر وبطل الغرف أديب يتتبع ظلّ أفعاله ليخطّها عبر أحلامه ويقظته . إنّنا مع جبرا نعيش في حرّ الكلمة وصحة اللون ونصاعة الحدث . ولا غرو أن يعترف الكاتب قائلا : "لو توقفت عن الكتابة يوما واحدا عن إكراه لشعرت بأنّني أريد أن أخدش الجدران بأظافري لأحطّ شيئا جديدا . فقد كانت كتاباتي دائما منفذا لا بدّ منه لعواطفي [...] إنّني وجدت في الفنّ شفاء لنفسي..." (2) .

إن التعطش إلى التعبير ، والميل إلى القول نابع أساسا من الوله الكبير لتصوير مشاهد الاحتفال التي عرفها الكاتب صغيرا وبقيت عالقة بالذهن . فإذا هو يحتفل عبر رواياته بتلك الصور ويتغنّى بتلك المواكب .

2 - احتفاليّة الفرد والجماعة :

إن الاحتفاليّة أو الأدب الموسوم بطابع "الكرنفال" صنف أدبيّ تمتد جذوره في التاريخ القديم . يؤكّد باختين "إن للصنف الرّوائيّ ثلاثة جذور أساسيّة : ملحمي (نسبة إلى الملحمة) وبياني متكلف خطابي Rhetorical وكرنفالي . وتبعا لطغيان جذر مّا واحد من هذه الجذور تمّت صياغة ثلاثة خطوط في تطوّر الرواية الأوروبّيّة : ملحميّة (قصصيّة روائيّة) وبيانيّة متكلّفة خطابيّة ، وكرنفاليّة" . ويدرج هذه الأصناف ويربطها بقطاع "الأدب المضحك بجدّ" (3) . وقد استطاع باختين أن يحدّد نوعيّة هذا الأدب ذي الطابع الكرنفالي ، بل إنّه تابع تطوّره عبر العصور حتّى استقام مع إبداع دوستويوفسكي (4) ونحن لن يهمّ بهذا الأمر ، وإنّما هدفنا إبراز خصائص عالم جبرا الروائيّ . وهو أدب موسوم بالطابع الكرنفالي . فقد كنّا أوضحنا فيما سبق من أبواب الصبغة الاحتفاليّة لأدب جبرا ، بل إنّنا في هذا الباب الختاميّ عالجنا الواقع الذي حاول جبرا تصويره رابطين بين هذا العالم وسيرة هذا الأديب . وقد تبيّن لنا تعدّد منابع هذه السيرة ودور الدّين والأسطورة والفنون في صقل حياة صاحبها . ومن هذا التعدّد كان هذا الإنتاج الرّوائيّ

(1) انظر الفصل الأوّل من الباب الأوّل من هذا البحث : ص43 .
(2) جبرا "الحرّيّة والطوفان" - ص 127 .
(3) باختين "شعريّة دوستويوفسكي" - ص 158 .
(4) م. ن. - ص ص 147-261 .

الذي هو صورة من صاحبه . ونحن في هذا الفصل سنركّز على احتفاليّة الفرد والجماعة باعتبارها العمود الفقري لهذا الكون الرّوائيّ .

يعرّف باختين الأدب الكرنفالي ويحدّده فيقول : "هو بمثابة المشهد المسرحيّ من غير أضواء أماميّة ولا تقسيم للحاضرين ، إلى ممثلين ومشاهدين . في الكرنفال الكلّ مشاركون نشطون ، والكلّ يقدّمون قربانهم بالفعل الكرنفالي . الكرنفال لا يشاهده الناس . وإن أردنا الدقّة حتّى لا يؤدّي تمثيلا ، وإنّما يعيش الناس فيه ، يعيشون حسب قوانينه طالما كانت هذه القوانين سارية المفعول أعني أنّهم يعيشون حياة كرنفالية . أمّا الحياة الكرنفالية . فإنّها حياة خرجت عن خطّها الاعتيادي ، إنّها في حدود معيّنة حياة "مقلوبة" وعالم معكوس "Monde à l'envers" (1) .

والمتصفح لروايات جبرا يحسّس طبيعة الأحداث وطبيعة المكان والزمان وطبيعة الشخوص التي نحتها جبرا وصوّرها . بل وطبيعة لغتها وأسلوبها . إنّنا أمام عالم كرنفالي كلّه احتفال بالحياة وتصوير لها ، فكأنّ هدف جبرا هو متابعة النظر في العالم المحبط لتصوير الإنسان : فردا وجماعة وهو يجاهد ويقارع ويقاوم . ولا غرو في ذلك،فالدّارس لرواية "صراخ" يلاحظ احتفال البطل بالحياة ، فهو إن هاجر المدينة في البداية فإنّه يبدأ القصّ بالعودة إلى المدينة ، وهو إن نقم على المدينة فإنّه في أعماقه يحسّ بأنّها الرحم الّذي إليه يجب أن يعود . ومن ثمّ كان دوما يرواح بين الواقع أو المنفيّة والخيال أو الحلم . وقد تتابعت الصور في هذه الرواية الأولى لتقرر لنا عالما منخرما معكوسا . فالبطل ناضل وصارع من أجل الحصول على مبتغاه (سميّة) إلاّ أنّه في الأخير يشعر بالخيبة وقد هجرته ، ولمّا عادت إليه كانت ثورته العارمة ووقوفه في آخر الرّواية رامقا الطرق ، وكأنّه لم يختر ولم يحدّد لنفسه وجهه . إنّها الحريّة المطلوبة دوما . أمّا ركران فهي الشخصيّة المضمّخة بالفعل الاحتفالي فهي الّتي تقيم فعلا احتفالاتها في القصر القديم ، القصر المعبّر عن القيم القديمة إلاّ أنّها تعكس الآتية ، فبادا ركران على عكس أخيها عباس المحافظة ، صورة لعالم الارستقراطيّة الحامل لبذور انحلاله . إنّها صورة لعالم هذه الفئة المعكوس .ومن ثمّ نبرز مع هذه البطلة عنصر النّار وهو عنصر هامّ

---

(1) باختين-"شعريّة دوستويفسكي"- ص ص 178-179 .

في العالم الاحتفالي . يقول باختين : "إنّ صورة النار في الكرنفال ذات طبيعة تكافؤ ضدّين . هذه النّار هي عالم تحطيم وتجديد في آن واحد" (1) . إنّ النّار حالة تأزّم ، حالة ضيقة إلاّ أنّها تعمل في ذاتها معنى الخصب . فبعدها يكون التجدّد والتغيّر .

وعلى هذا الغرار كانت رواية "السّفينة" ، فالطابع الاحتفالي في غاية الجلاء ، وقد كنّا في فصولنا السّابقة بيّنا هذه الطبيعة ، إلاّ أنّنا نضيف أمرا هو في نظرنا ، مهمّ للغاية : إنّ جبرا صوّر واقعه،وهذا الواقع ليس إلاّ وليد أحداث حقيقيّة وقعت وما زالت تتوارد وتتوالى . فالفلسطينيون يعيشون عالما معكوسا . فالأرض أسّ الكيان قد سحبت من تحت أقدامهم ، ومن ثمّ أمسى الفرد الفلسطينيّ يعيش واقعا غريبا ، حقيقة باطلة . إنّه العالم الكرنفالي بحقّ . ولذلك أودع جبرا أبطاله في البحر وسط سفينة عائمة لا تستقرّ على حال ، فكأنّ الكاتب بذلك خلق العالم المعادل للواقع الفلسطينيّ فهو التّائه الحاضر الغائب. فـ"وديع" يحنّ إلى القدس لكنّه مقيم بـ"الكويت".ويحلم بالعودة، بل إنّه يخطط لهذه العودة . إلاّ أنّه تخطيط عسر الغيب . ومن ثمّ يعايش هذا البطل تراوح الواقع والخيال،وإذا الحلم عنده تجسيد لأزمته بحقّ . أمّا عصام فاحتفاله بلغاء لي شديد الجلاء . إنّه يحمل في ذاته قوّة المعاناة وهشاشة الصّدام . ولعلّ الدّليل على هذه الاحتفاليّة لحظة سقوط عصام ولمى في الهوّة حيث يجمع الكاتب بين الفضيلة والرّذيلة في آن واحد . إنّها الخطيئة التي تكون الدكتور فالح ضحيّتها لكي تتواصل الحياة على غير نسقها الاعتيادي . إنّه عالم الاحتفاليّة الذي يسعى جبرا إلى تصويره بفنّ باحثه دقيقه .

أمّا في رواية "البحث" فإنّ الكاتب يضرب في الاحتفاليّة أشواطا أخرى ، فالبطل في هذه الرواية كائن حاضر بغيابه،وهو يجسّد جميعه القضيّة الفلسطينيّة.إنّها الحياة في صورتها المعكوسة حقّا . فقد استقرّ الأعراب (اليهود) في الأرض،وبقي الفرد الفلسطيني مشروع عودة لم يكتب لها التحقيق . وكذلك البطل "خط" سيرته بالصوت واستعادها الرّواة من بعده بعد إجهاد وبحث وبعض،إلاّ أنّ الحقيقة بقيت كالسّراب . وقد برزت الاحتفاليّة في تلك اللحظات المتأزمة التي يعرفها الأبطال . فوليد مسعود يحتفل بمريم الصّفار احتفاله بمريم العذراء . فإذا هو يندمج في لعبة الفعل الاحتفالي وطقوسه ويتسلّس

(1) باختين "شعريّة دوستويفسكي" - ص 184 .

السنق بعيش لحظات الوله والاحتمال مع وصال ، بل إنّ وصال ذاتها هي صورة للاحتفال ، فلا وصال دون احتفال ولا احتفال بلا وصال .

أمّا في رواية الغرف" فإنّ الطابع الكرنفالي كان غاية في الوضوح . ففي هذه "الغرف" يعيش الأبطال مشاهد كرنفاليّة بالأساس،بدءا بالرّحلة إلى الساحة،فدخول القاعة والكواليس وأقبية المسرح،لكي يجد مشاهدين ممثّلين وممثّلين مشاهدين . فالبطل يرحل عبر هذه الأليـاف لكي يكون الشيء ونقيضه . فهو المدعوّ وهو الدّاعي ، وهو الحاكم وهو المحكوم . إنّه العالم المعكوس بحقّ . ولعلّ أروع الفقرات تلك الّتي تمرّ بخاطر البطل ثمّ يجدها مخطوطة في كتاب "البديل". فكأنّ البطل خلق من نفسه صورة منه ، لعلّه يكتشف حقيقته . إلاّ أنّه لاحظ أن هويّته قد ضاعت أو تبخّرت ، ومن ثمّ سعى إلى التذكّر رغم الصّعاب ، فاصطدم بالواقع الأليم،ولم يجد مندوحة من متابعة خيط الأحداث لعلّه يستعتّ مخرجا له . ونحن نرى في ذلك تصويرا ذكيّا لمعضلة فلسطين ، فالفرد الفلسطيني أمسى وقد ضاعت منه أرضه وجسده كائنا بلا كيان وروحا بلا جسد . إنّه العالم المعكوس في معناه العميق . وقد جسّده جبرا بطريقة تعتمد تعدّد الأصوات وتشابك الأنغام . فالأبطال يعيشون واقعهم ويعبّرون عنه ويقفون منه موقفا كرنفاليّا ، إن صحّ القول ، وهو على حدّ تعبير باختين ، ذلك الموقف الّذي "لا يعرف النقطة النهائيّة وهو يرفض أي خاتمة نهائيّة : إنّ أيّ خاتمة هنا هي مجرّد بداية جديدة ، أمّا الصور الكرنفاليّة فتنبعث أبدا من جديد وبلا انقطاع..." (1) . فحسب الرّؤية الاحتفاليّة يتّضح أنّه "لم يوجد بعد في العالم شيء نهائيّ . ولم تصدر كلمة العالم الأخيرة عن العالم بعد ، والعالم مفتوح وحرّ وإنّ كلّ شيء ما يزال على المستقبل وسيكون على المستقبل" (2) .

إنّ أبطال جبرا يعيشون ويواصلون عيشهم ، فموقف أمين في خاتمة رواية "صراخ" هو موقف ينبئ بالانفتاح على العالم والضرب فيه مجدّدا . إنّه يرمق الطريق وقد اتّخذ قراره. وسيواصل هذا الموقف كما بيّنا في الباب الأوّل من مبحثنا مع أبطال "السّفينة" الذين يفعلون فعلهم في الأحداث ويفعلون بها لكي يسافروا في الأخير إلى ذلك

---

(1) باختين-"شعريّة دوستويفسكي"- ص 243 .
(2) م.ن. ص 244 .

الموقف الاحتفالي من العالم ، فيفتحون من جديد وقد نزلوا إلى اليابسة مفكّرين بالآتي، مصمّمين على استمراريّة الفعل في انتظار عالم يكتمل ، لكنّه لن يكتمل ما دامت وضعيّة الفرد "قلقة" غير مريحة ، شأنها شأن قضيّة فلسطين التي تطفو على السطح لتغيب ، لكي تنبعث بعد ذلك من جديد . وستتّضح ذلك أكثر في رواية "البحث" حيث يتوارى البطل لكنّه لا يغيب الغياب كلّه ، وهو بذلك يجسّم التواصل ، فكأن الممات مرحلة تؤدّي إلى الحياة . فالدّارس لهذه الرواية يكتشف كيفيّة البقاء بعد الرحيل والحضور بعد الغياب . فوليد توارى . وبالتّالي فقد ارتحل ، لكنّه مع ذلك ، ظاهر منكشف ، وحاضر سافر ، وفي النهاية يقف الدكتور جواد حسني ذلك الموقف الاحتفالي الأخّاذ،فهو بعد أن حاول اتّباع سيرة البطل يكتشف أنّ "الحقيقة" ما زالت طيّ الآتي . فوصال رؤوف تعتقد أن "وليد" لم يمت ولم يضمحل ، وإنّما عاد إلى أرض الميعاد . أمّا ابراهيم الحاج نوفل فهو لا يستبعد أن يكون قد هاجر إلى روما . ولذلك قرّر الراوي أن ينغمس في هذه الحياة انغماسه في لوحة فنيّة ، فعالم الفنّ له قرينة واحدة "هي الحياة الإنسانيّة نفسها" (1) . وما حياة وليد مسعود إلاّ رمز لقضيّة فلسطين الممسوحة انفتاح الأبواب في "الغرف الأخرى".فكلّما مرّ بطل الغرف من باب إلاّ انغلق دونه لمدّة وجيزة،لكي ينفتح بعد ذلك موهما بأنّه انفتاح لا انغلاق بعده. إلاّ أنّ ذلك لن يدوم طويلا إذ سرعان ما يرتدّ الباب،وتمسي "الغرف" سجنا. وفي النهاية يتراءى المكان محطة منفتحة ويركب البطل السيّارة لكي يلج العالم من جديد وقد ابتدأت الحياة تدبّ في الكون . إنّنا في هذه الرواية نعيش مع بطل ينتظر نهاية لا تأتي ، فإذا هي بداية جديدة ، ولعلّ رواية جبرا الأخيرة "يوميّات سراب عفّان" (2) ستتبع نفس النسق،فالبطلة تحكي هشاشة الوجود وعمقه في آن . فـ"سراب" تحمل في ذاتها معنى التواري والاختفاء (3) . وهي تمارس هذا الفعل في رواياتها فهي ظاهرة سافرة ومختفية متوارية .

إنّ روايات جبرا :"صراخ" و"السّفينة" و"البحث" و"الغرف" وكذلك رواية "سراب عفان" حافلة بالرّؤية الكرنفاليه ، وقد بيّنا عند دراستنا للأسلوب نوعيّة الكلمة

---

(1) الكسندر اليوت :"آفاق الفن".ترجمة جبرا - ص 19 .
(2) نشر جبرا فصلا منها بمجلة "الحمل" تحت عنوان "سراب في باريس" وبابا مطوّلا،وقد صدرت مؤخرا عن دار الآداب ببيروت .
(3) ابن منظور "لسان العرب" مادة : سرب .

التي يستعملها المؤلّف فهي كلمة تعيد ذاتها وتستعيد مفادها . إنّها كلمة كرنفاليّة تحمل معنى المحاكاة والردّ والقول المكرّر،وكلّ ذلك في نظرنا مرتبط بتسئين هامّين ، كان لهما التأثير المباشر على الكاتب ، فكانت كتابته على ما هي عليه :

أوّلا : يبدو لنا أنّ جبرا ، وقد احتمر بواقع فلسطين أرضا وقضيّة ، تشبّع بتلك الروح الاحتفاليّة التي امتلكتها القدس عبر الأحقاب . ولعلّ القارئ لمقال "القدس : الزمان المجسّد" (1) يستشفّ مغزى الاحتفال عنده ، فالقدس في نظره : "تتخالط فيها الثقافات تخالطا عجيبا،فتغني بتياراتها السيل الحضاري العربي الكبير" فيها : "تعايش المذاهب والألسنة والعادات في ظلّ الشخصيّة العربيّة . وكون القدس مركزا للديانات السماويّة جعل هذا التعايش مزيتها الكبرى طيلة الأربعة عشر قرنا الأخيرة" (2) . بل إنّ الكاتب يحدّد مواسمها وأعيادها ويرثي واقعها فيقول : "القدس ، مهما جارت عليها الأزمان ، مدينة أعياد متلاحقة ، وشعائر دينيّة وضعت في خدمتها عبقريّة الإنسان . إنّها على صلة بالعالم دائمة . وهي،في الوقت نفسه،تتأمّل ذاتها وتعيش مأساتها كلّ يوم" (3) . إنّ جبرا رافق مواكب القدس وساهم فيها،وهي مواكب احتفاليّة يعسر نسيانها،بل يستحيل ذلك . يقول جبرا : "لست أظنّ أنّ من يشاهد صلوات "سبت النور" التي تقيمها الطوائف الشرقيّة في اليوم السابق لأحد الفصح يستطيع أن ينساه طيلة حياته فيما بعد ، ولا سيما تلك اللحظة التي "ينبثق النور" فيها من كوّة في مبنى قبر المسيح ، فتلتقفه بشموعها الآلاف من المصلين والحجاج المحتشدين حول القبر فيما يشبه ازدحام يوم الحشر ، وإذا الكنيسة كلّها لبضع لحظات شعلة واحدة متأجّجة من النور ، من قاعها حتّى السقف (حيث يتراصّ الناس في الشرفات المبنية طوابق طوابق) . وفي تلك اللحظة تقرع النواقيس ، وتضرب الأخشاب على القرار القديم كالأجراس ، وترتفع الأصوات بالتراتيل من الأجواق التي تكون قد تهيّأت للقيام بـ"الدورة" حول القبر ، باليونانيّة والعربيّة والسريانيّة والأرمنيّة . وتتمّ على هذا النحو العجيب ثلاث دورات وبيئة صداحة حول القبر قد تستغرق ساعتين أو أكثر" (4) .

---

(1) جبرا،"الرحلة الثامنة" - ص ص 155-176 .

(2) م. ن. - ص 170 .

(3) م. ن. - ص 175 .

(4) م. ن. - ص 172 . وكذلك انظر : "البئر الأولى" ص ص 40 ، 74-76 ، 82 ، 103 ، 111 .

إنّ هذه الصور الاحتفاليّة وسمت كتابات جبرا بالرّؤية الكرنفاليّة،فجاء عالمه على هذه الشاكلة .

<u>ثانيا</u> : يتضّح لدارس كتابات جبرا تنوّعها وموسوعيتها . فجبرا كاتب موسوعيّ كتب الشعر والمسرح والمقالة والنقد وترجم ورسم وألّف السيناريو . وكانت الروايه هي الشكل المعبّر عن التعدّد بحق . ولعلّ الكاتب وجد فيها تلك الراحة الّتي طالما طلبها . فالرّواية هي الفنّ الجامع الّذي يستوعب كلّ الفنون ويستضيفها لكي يستشفّ الإنسان منها نسغ عالم يناصبه ، في الغالب الأعمّ ، العداء . إلاّ أنّ ذلك لم يمنع هذا الأديب من تنوّع العطاء بل إنّه يعترف قائلا : "يقولون لي إنّك في توزّعك على هذه النشاطات الكثيرة منعت نفسك عن التركيز على ناحية واحدة في اهتماماتك الإبداعيّة ، فلم لا تقدّم أفضل ما لديك في ميدان واحد . أمّا أنا فأقول هذا غير صحيح . فأنا لو انقطعت عن الرّسم لما كان هذا يعني بالضرورة أنّي سأكتب بشكل أفضل ، استحاباتي المناسبه للحياة تتكامل في تكامل هذه الفنون في حياتي بل إنّها ضرورته . الفنّان هو منفذ نفسه عن طريق رؤاه" (1) . إنّ التعدّد في نظر هذا الأديب ثراء وغنى ، وهو يسم أعماله المتنوّعة فيقول : "هي حركات متعدّده لسمفونيات متعدّدة وهذا هو المهمّ في أن يكون الإنسان قد وزع نفسه وجمّعها مرّة أخرى في أشكال كثيرة ... فالتعدّديّة في الصبغ ، وحتى في الأجناس الأدبيّة تحتوي كلّ منها على تعدديّة كامنة فيها" (2) .

إنّ عالم جبرا الرّوائيّ ليس إلاّ "رحلة نامية" بدأت وتواصلت وستستمرّ وتبقى منفتحة على العالم . إنّها رحلة الكائن في عالم محيط يصعب حصر نهاياته . ففي رواية "صيّادون" ولج البطل العالم محتفلا به منغمسا فيه ، فإذا هو بطل الأرض وهي "خراب"، فلسطين المفقودة حملها معه من الوجود لكي يبقى حلما يراود ، حلما كابوسيا يوضّح حقيقة اليهود ، ويبرّر "سلامه" كأمل يراود ويدعو إلى الصمود . ومن ثمّ فإنّ البطل عرف معنى الفداء وتسلّح بحدوده وقاوم ، إلاّ أنّه لم يتوصّل إلى المأمول ، فالمأمول هو فعل مرتبط بالقادم الآتي . ولا مجال في هذه الروايه إلى نهايه مرتبطة بإسوة بقضيّة فلسطين الشائكة التي لم تعرف الحلّ . فحلّها موجود بالقوّة لا بالفعل . ومن ثمّ

---

(1) جبرا:"ينابيع الرّؤيا" - ص 140 . انظر أيضا : ص 93 .

(2) جبرا :"الفن والحلم والفعل": ص ص 130-131 .

هو حلّ "طيّ المستقبل" ذاته . وعلى نفس الشاكلة كانت قصص جبرا القصيرة،وكذلك رواية "عالم بلا خرائط" التي ألّفها معيّة عبد الرحمان منيف . إنّ هذه الكتابات القصصيّة مفعمة بالرّؤية الكرنفاليّة المعتمدة أساسا على تصوير "العالم معكوسا"،فهو لا يستقرّ على حال ومن ثمّ لا نهاية له . وهذا الأمر ليس إلاّ صياغة لمعنى التعدّد الذي يعيشه الأبطال ومن ورائهم كاتب موسوعيّ خبر الحياة وانغمس في تعرّجاتها . يقول جبرا : "أنا في حياتي أعيش حيوات وليس حياة واحدة . كنت هكذا منذ صغري..." (1) .

إنّ جبرا صوّر في روايته زخم التجربة فجاءت أعماله تصويرا لحركيّة الحياة ذاتها في تقلّباتها وتغيّرها المسرف .

---

(1) جبرا-"الفن والحلم والفعل" - ص 143 .

الخـــاتـــمـــة

نستخلص ممّا سبق من أبواب وفصول أنّ جبرا قد أقام فنّه الروائي على دعائم ترتبط أساسا "بالأدب الضاحك بحدّ ذي المنحى الاحتمالي" . ويتضّح ذلك جليّا في بناء عالمه الرّوائي . وهو عالم يقوم على منطق للأحداث أسّه "نار وجوهر" . فرواية جبرا هي رواية للرّواية. فالرّاوي لا يقتصر دوره على الرّواية وإنّما هو فاعل وصانع فعله وهو بصدد الانجاز . ومن ثمّ يلتهب فيه حسّ القول ، فيسعى بذلك إلى بلوغ جوهر،هو يعلم أنّه لن يبلغه البلوغ كلّه . وقد جاءت "العناوين " مترابطة ، فكأنّها سلسلة حلقات تُحيلُ الواحدة إلى الأخرى أو هي ، على الأصحّ ، غرف متداخلة تفضي كلّ منها إلى الأخرى .ومن ثمّ كثر الرّواة وتعدّدوا تصويرا لحقيقة الحياة ذاتها. وقد تبرز البداية عند جبرا في صورة " حربة واقعة" يمارسها الفرد قولا وفعلا . ففي كلّ بداية مجابهة ، ومع كلّ مجابهة اختبار ، ومع كلّ اختبار تبرز " الفعل والحلم والنصّ " ذرى متعدّدة لنعمة الحياة التي لا تستقرّ على حال . إنّها الحالات الإنسانية التي تجابه العالم بما لها من قدرات كثيرة هادفة إلى إذكاء الحياة وإعطاء معنى للوجود . وتكتسي الذروة ، عند جبرا ، أهميّة خاصّة ، فهي حقيقة الإنسان . ولعلّها ذروة الوجود ذاته . ولئن تبرز البداية حربة ، فإنّ النهاية كانت ، في الغالب الأعمّ ، "طوفانا قادما " ، أي إنّ المرء يلج الحياة مصارعا إلى ما لا نهاية ، فالطوفان حقيقة أخرى معادلة ، وهي بالأساس تأطير للحرّية ودفع إلى فرصها .

إن هذا المنطق الخاصّ بالأحداث يتّفق مع المنحى الّذي توصّلنا إليه . فهو تركيب سنفونيّ يقوم على فضاء روائي مستمّر . فالزّمان حاضر بائس وماض سخيّ ومستقبل "مسدود" . إلاّ أن خاصية المستقبل الأساسية هي انفتاح الفعل فيه ، فكلّ شيء مؤجّل.ولذلك كان الترابط بين الرّوايات متينا . وقد ازداد هذا الترابط بين هذه الأعمال بفضل المكان الّذي لم يكن إلاّ أرض فلسطين وبخاصّة مدينة القدس . فهي الرحم الذي إليه يحنّ الإنسان ، ومنه يستمدّ الكيان وجوده . ولا غرو أن نجد جبرا يصوّر دواخل الإنسان ، فكأنّما فقدان المكان وهجرة الفلسطينيّ الدائمة جعلت الذات ، تبحث في أعماقها عن الجذور . إنّه الحنين إلى الذّات بحثا عن فلسطين داخل الذّات نفسها . وقد برز ذلك خاصّة وبصفة أقوى وأشدّ في روايتي "البحث" و"الغرف" ، وقد

تسلط القصة في محيطها العربيّ وكذلك العالميّ .

وقد جاء أبطال جبرا صوره من رحم الحياة ذاتها وتعدّد وجهاتها . فإذا الشخوص تتعدّد ويزداد التعدّد ويتضاعف إذا علمنا أنّ كلّ شخصية هي عالم بحاله. فهي الفرد المتعدّد ، والواحد المتكاثر ، وهي في ذلك ، تتبّع حركة المجتمع العربي وهو في حالة تعثّره . فاهتمّ الكاتب بالارستقراطية المضمحلّة ، والبورجوازية الصاعدة ورجال الدين والحكم . ولم يهمل عالم الحيوان ذاته . وهو، بذلك ، يركّز تجاه السمفونيّ الاحتمالي الذي يميّز أعماله . إلاّ أنّ هذه الشخوص ترتكز أساسا ، على المثقف . فهو العنصر الحيّ الذي اعتمده الأديب لتصوير هذا الواقع . ولا غرابة فالمثقف مرآة ترى عبرها المجتمع على ما هو عليه من خلال شخوصه المتعدّدة . وتمسي هذه الشخوص بدورها مرآة عاكسة يرى فيها المثقف ذاته كما يراها الآخرون . ومن ثمّ يكون الحوار متعدّدا والأصوات كثيرة . فيكثر التناغم وتتعدّد الوجهات وتتمايل الآراء وتتصارع . ويبقى المثقف حاملا للوعي ، حالما بمصارعة الكون . وقد يبلغ الصراع مداه حتى يصبح البطل ذاتا بلا هويّة ، وكيانا بلا جسد ، صورة لشعب بلا أرض . إنّه الواقع الفلسطينيّ المرير،وقد حلّ هذا الفرد محلّ اليهودي التائه رغما عنه . إلاّ أنّه يستشفّ في ذاته ذلك الشيء الذي لا يستطيع ، كما هو الحال في روايتي "السفينة" و"الغرف" . إنه الذّات تحتمل ذاتها ، وهي - وإن حاربت عليها الأزمان - تستمر بنزوعها الدفاعي لتفرض وجودها رغم انعدام الأرض / الرحم/ مقوّم الوجود وأسّ الكيان . وقد اعتمد جبرا على المثقف لسبر حقيقة الواقع ، وكان المثقف مرآته المصقلة لكي تمكّنه من تصوير الدواخل و"الزوايا المظلمة" . وقد كان لتعدد الأصوات وتبادل الأنغام دوره في ذلك ، فإذا هي أنوار كاشفة ، تزيد الكشف كشفا والإضاءة نصاعة . وقد جاء الأسلوب جديدا ، يعتمد فصاحة لا تقطع الأواصر مع اللغة العربية الفصحى ، ولا تنفي تواصلها مع اللهجة الدارجة الفلسطينية أو العراقية أو اللغة العربية الحديثة . ففي المستوى المعجمي كانت المصطلحات متنوّعة والصفات متأرجحة بين صور حسّية وأخرى تجريديّة استجابة للمنحى السمفوني العميق . أمّا المستوى التركيبي فقد جاءت بنيته على السنة القديمة المعتمدة على المحسّنات

البديعة . فكانت الجمل متحرّرة تعتمد على ايقاعات جديدة تقـــــوم على التردد والترجيع والتوازي والتناغم المفرطة . وجاءت تعابيره الفنية موغلة في التطوّر فجنحت به أحيانا إلى صناعات مبتذلة . إلاّ أن ذلك لم يمنع الكاتب من إبداع صور راقية تمكنت من التعبير عن واقع الإنسان وأوضاعه في هذا الكون . وقد اعتمدت هذه الصور الحواسّ مصدرا لثرورها وخاصّة حاستي "السمع" و"البصر" . ومن ثمّ يتّضح أن احتفال جبرا بالعالم أساسه الحوّاس والحلم والذكريات والحدس، على حين كانت مراجعةُ تعتمد المدينة والقرية والمعرفة والثقافة . أمّا محورها فهو الانسان ومحيطـــه .

إنّ جبرا وجد في المثقف أداته في تصوير حقيقة الوجود عموما والفلسطيني خصوصا . وبفضله جاءت "كلمته" احتفالا بالعالم وانفتاحا عليه . ولا غرو في ذلك، فبفضلها تثمر التجربة وتتعقّد، وعن طريقها نفهم العالم ونكتشف عنكبت . وذلك عن ما سعينا إليه في باب المداخل التي حاولنا أن نستشفّها من هذه الاعمال . فكشفنا الينابيع التي تستقي منها الكاتب رؤيته، فهي تحيل بأسره إلى واقع فلسطين واستشففنا خصائص هذا العالم وسماته السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعية والحضاريّة . وضمن هذه الينابيع كشفنا النّقاب عن موقف جبرا الذي صوّر وضعيّة الحضارة الشرقية وسط المد الحضاري الغربي وجعلته نورة ثاقبة تستوعب الواقع الاستيعاب كله . وتعتمد على حداثة تستشرئ الحاضر،وتتفاعل معه عمادها في ذلك العلم والمعرفة وأسّ التراث الإنساني القيّم .

إنّ "ينابيع الرؤيا" تسطّت الواقع العربيّ من منظور مثقف موسوعيّ الثقافة، أمّا "نثر جبرا الاولي" فتطرّقت إلى تجربة هذا الأدب ذاته، في صلتها بهذا الواقع وبذلك كشفنا النقاب عن أثر الدين والاسطورة وسائر الفنون في هذا الأدب . فهذا أدبه ليس إلاّ صورة من الجو الاحتفالي الّذي عاشه وخبره . ومن ثم كانت دراستنا "لرحلة جبرا النابته" باعتبارها تصور رؤية هذا الأدب ونظرته إلى العالم والكون . وهي رؤية اعتمدت بالاساس، على ثنائية " المحبة وأسطورة الفداء"، ثنائية تقام عليها، وبها عناصر الاحتفالية . فالعالم الاحتفالي ليس إلا فعلا مستمرا، لا ينتهي .

ومن ثمّ انتفت النهاية أو على الأصحّ ، فإنّ كلّ بداية هي نهاية تؤدّي إلى بداية جديدة ، فالطوفان حرّية لأنّه دافع إلى الانحسار، وكلّ انحسار قوامه حرّية واقعة . وما ذلك إلاّ حلقات الحياة المتواصلة.ووسط ذلك كان البدء بفلسطين ، وكان الانتهاء - إن كان ثمّة نهاية - بها . فجبرا يصوّر حقيقة المثلّثة بواقع فلسطين . فهما الوجه والقفا . ولعلّ ذلك هو السبب الذي جعل هذه الرّوايات رواية واحدة ذات فصول وأبواب متعدّدة ، لكنّها متكاملة متناسقة .

لقد حاولنا في هذا البحث أن نكتشف خصائص إبداع جبرا القصّصي ضمن أعماله الرّوائيّة ، وقد اعتمدنا في ذلك أعمال جبرا النقديّة ، فإذا بنا نكتشف جبرا داخل جبرا ، ومن ثمّ توصلنا إلى أنّ هذا الأديب ليس إلاّ محتفلا بالعالم،مؤمنا بالحياة فلقا متواصلا (1).وهو في ذلك لا يعرف لليأس سبيلا ، بل إنّه في أحلك الظروف وأصعبها كان دوما يمرّ للحياة سرعة احتمالها ، وله مطلق الإيمان بمحبّة الإنسان كائن الفعل والتوق والأمل .ولذلك فجبرا ساع إلى تصوير حقيقة الكون بمقومات الكيان ذاته . ومن ثمّ كانت روايته صورة لصراع البشر وسط عالم لا يناصب المرء إلاّ العداء . وكان سبيله في ذلك الرّواية المتعدّدة الأصوات . ولا غرو أن نقرأ في آخر كتاب بمدى صدر لجبرا هذه القولة التي عبّرنا عنها في بعض أحاديثنا معه (2):" إنّ الرّواية مهمّة بالنسبة لي [كذا !] ، لأنّها متعدّدة الأصوات وليست أحاديّة الصوت كالشّعر .

أنا منذ البداية متصدّ بتعدّد الأصوات ومتصدّ "البولوفونية" التي تحدّث عنها باختين في دراسته لروايات دوستويوفسكي ، وأنا كما تعلم متأثّر بدوستويوفسكي ، متأثّر جدًّا " (3).

(1) يقول جبرا في تأملات في بنيان مرمريّ : "أعتقد أنّك إذا تركت القلق تركت الحياة" ص 145.

(2) كان ذلك إبان لقائنا به في مهرجان المربد في أواسط الثمانينات .

(3) جبرا : تأملات في بنيان مرمريّ" ص 139 .

إنّ أعمال هذا الأدب الرّوائيّة تعدّ مساهمة هامّة في مجال هذا الجنس . ولا شكّ أنّ متابعة الإنتاج الرّوائي العربي في المنتصف الثاني من هذا القرن تعطينا صورة واضحة عمّا عرفه هذا الجنس من تطوّر . ولا شك أن مساهمتنا هذه تيسّر السبل من أجل بلورة رؤية نقديّة جديدة بإمكانها إجلاء الخوافي وكشف البواطن . ولعلّنا نتوصل في مستقبل الأيام إلى الإجابة عن التساؤل التالي :

هل أدّت الرّواية دورها في مجتمعنا العربيّ وما مدى مساهمة أقطاب هذا الجنس(1) في تصوير هذا المجتمع وهو في حالة تغيّره الكبير ؟

(1) نذكر على سبيل المثال : نجيب محفوظ ، عبد الرحمان منيف ، أميل حبيبي ، البشير خريف .

المصادر والمراجع (1)

المصادر :

1 - مصادر أساسيّة :

- "صراخ في ليل طويل" ـ ط 1 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1974 .
- "السّفينة" - ط 1 - دار النهار للنشر - بيروت 1970 .
- "البحث عن وليد مسعود" - ط 3 - مكتبة الشرق الأوسط - بغداد 1985 .
- "الغرف الأخرى" (2) - ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1986 .
ط 2 - دار الرياح الأربعة - تونس 1987 .

2 - مصادر ثانويّة :

- "عرق وبدايات من حرف الباء" - ط 4 - دار الآداب - بيروت 1981 .
- عالم بلا خرائط" - [مع عبد الرحمان منيف] ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1982 .
- "صيّادون في شارع ضيّق" - ط 1 - دار الآداب - بيروت 1974 .
- "البئر الأولى" فصول في سيرة ذاتيّة" - ط 1 - رياض الرّيّس للكتب والنشر - لندن 1987
- "شراب في باريس" -- مجلة "الجبل" تموز - يوليو 1990 - م 11 ع 7 - ص ص 62-71 .

---

(1) اعتمدنا في ترتيب المراجع المتعلقة بجبرا سياقها التاريخي ، في حين تبعنا في ما يتعلق بالمراجع العامّة الترتيب الهجائيّ للألقاب .
ـ من الرموز التي استعملناها نذكر :
ج : جزء
س : سنة
ص : صفحة
ط : طبعة
م : مجلد
م. ن. : مصدر / مرجع . نفسه
د. ت. : بدون تاريخ .

(2) اعتمدنا على طبعة دار الرياح الأربع التونسيّة .

المراجع :

أ - مؤلفات جبرا :

1 - في الشعر :

- تموز في المدينة - ط 1 - دار مجلة شعر - بيروت 1959 .
- المدار المغلق - ط 1 - الدار الوطنية للطباعة والنشر - بيروت 1964
- لوعة الشمس - ط 2 - المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت 1981 .

2 - في السيناريو :

- الملك الشمس نبو خذنصر - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- أيّام العقاب - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988 .

3 - في النقد :

أ - باللغة العربية : كتب :

- الحرية والطوفان : ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .
- الرحلة الثامنة - ط 1 - المكتبة العصرية - بيروت 1967 .
- الفن العراقي المعاصر - وزارة الإعلام - بغداد 1974 .
- جواد سليم ونصب الحريّة - وزارة الإعلام - بغداد 1974 .
- النار والجوهر - ط 3 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1982 .
- ينابيع الرؤيا - ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .
- الفن والحلم والفعل - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- جذور الفن العراقي - ط 1 - الدار العربية - بغداد 1986 .
- "تأمّلات في بنيان مرمري" - ط 1 - دار الريّس للكتب والنشر لندن -1988 .

ب - باللغة الانكليزية :

- Art in Irak today - London - 1961
- A celebration of life Essays on litterature and Art - 1e ed - Dar Al Ma'mun - Bagdad - 1988

ب - مقالات نقديّة لجبرا صادرة في مجلات عربيّة :

- "المنفى والهزيمة" : إجابة عن استفتاء مجلة : الآداب ع خاص -1-3 - س 31 - كانون الثاني - آذار / يناير - مارس - 1983 - ص 10 .

- "الموسيقى في العراق" - في "قادسيّة صدّام" - نشرة خاصة - جويلية 1985 - ص ص 42-45 .

- "الخطاب الظاهر والخطاب الكامن" - جريدة الشرق الأوسط-الأحد - 27 - 7 - 1986 - ص 13 .

- "الإبداع والشفاء المتجدد : المرض والعبقريّة مثلا زمان" - مجلة الجيل - تموز يوليو 1987 - م 8 - ع 7 - ص ص 50-53 .

- "لافونتين وايسوب والأصول العربيّة للحكايات" - مجلة الجيل - آب - أغسطس 1987 - م 8 - ع 8 ص ص 26-33 .

- "الثنائيات والأضداد : تتضارب وتتوازن" - مجلة الجيل - كانون 2 - يناير 1988 - م 9 - ع 1 - ص ص 18-23 .

- عشق ولكن من نوع آخر : إنه خير جليس في الأنام - مجلة الجيل - أيلول - سبتمبر 1989 - م 10 - ع 9 - ص ص 28/34 .

- "لئلا تبقى الأوراق في مهبّ الريح" - مجلة الجيل - ديسمبر - 1989 م 10 - ع 12 - ص ص 48-58 .

- "كن منصفا"- الجيل - نيسان - أبريل 1990 - م 11 - ع 4 - ص ص 52/55 .

- حكايتي مع أغاثا كريستي - الجيل - نيسان أبريل 1991 - م 12 - ع 4 - ص ص 24-31

- "إشعاعات النقد العربي الحديث" مجلة فصول - م 9 - ع 3/4 - فبراير 1991 - ص ص 169-172 .

ب - لقاءات وحوارات :

- ماجد السامرائي : "الروايات الكبيرة لا يكتبها أناس خائفون : بمشاركة عبد الرحمان منيف" - آفاق عربية س 2 - ع 7 - آذار 1977 - بغداد - ص ص 86-96 .

ـ محمد الحسب السالمي ـ لقاء مع جبرا ـ الوطن العربي ـ ع - 342 س 1983 ـ ص ص 53-52 .

- جوزيف كبروز : لقاء مع جبرا ـ الوطن العربي ـ ع 449 - س 1985 .

ـ ماجد السامرائي ـ لقاء مع جبرا ـ المقدمة ع 8 ـ مارس 1988 - ص ص 23-25 .

ـ أليسي سلوم ـ حوار مع جبرا ـ كلّ العرب ـ ع 297 - مايو 1988 - ص ص 48-51 .

ـ محمود أبو الهيجاء وعبد الله التوكماني ـ لقاء مع جبرا ـ صوت البلاد ـ ع 176 - س 5 - حزيران 1989 - ص ص 54-57.

ـ حسونة المصباحي ـ حوار بين جبرا وا. ر. غريبة ـ اليوم السابع ـ ع 245 - س 5 - كانون الثاني 1989 - ص ص 34-36.

ـ "بعد أن كشف ينابيع بئره الأولى" جبرا [يقول] : "انسحبت من الشعر ... واعتصمت بالرواية" ـ الحوار ـ ع 19 ـ كانون الثاني 1989 - ص ص 40-43 .

ـ محمود عبد الواحد ـ "جبرا بين الأدب والحرية" ـ القبس الدولي ـ 31-5-1990 - ع 1651 - القاهرة ـ ص 9 .

ـ نفس الحوار السابق نشر أيضا : جريدة الحياة ـ الجمعة 16 حزيران 1990 - ع 1005 .

ب ـ <u>كتب ترجمها جبرا أو راجع ترجمتها</u> :

1 - <u>كتب ترجمها جبرا</u> :

أ ـ في القصة والمسرح :

* القصة :

ـ قصص من الأدب الانكليزي المعاصر ـ وزارة الاعلام ـ بغداد 1955 ـ أيلول بلا مطر : قصص قصيرة من الأدبين الانكليزي والأمريكي ـ دار المأمون ـ بغداد 1988 .

ـ "الصخب والعنف" ـ لوليام فولكنر ـ ط 2 - دار الآداب ـ بيروت 1979.

* المسرح : (وليام شكسبير)

ـ هاملت ـ دار المأمون ـ بغداد 1986 .

ـ الملك لير ـ دار المأمون ـ بغداد 1986 .

- كريولانس - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1981 .

- عطيل - دار المأمون - بغداد 1986 .

- العاصفة - دار المأمون - بغداد 1986 .

- مكبث - - دار المأمون - بغداد 1986 .

- الليلة الثانية عشرة أو ما تشاء - دار المأمون - بغداد 1986 .

- في انتظار قودو (صامويل بيكت) ترجمها إلى العامّية العراقيّة . مثلت ببغداد أوّل مرّة سنة 1966 .

ب - <u>في النقد والفن</u> :

- أدونيس أو تموز : دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة ، لجيمس فريزر - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .

- ما قبل الفلسفة - مغامرة الانسان الفكرية الأولى : دراسة في أساطير وادي النيل ووادي الرافدين : هـ. فرانكفورت - ج - ولسون - توركلبد باكوبسن - ط 1 - بغداد 1960 .

- الأديب وصناعته : دراسات في الأدب والنقد - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1983 .

- آفاق الفن - الكسندر اليوت - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .

- روبرت فورست - طومبس - لورنس - ط 1 - المكتبة الأهلية - بيروت 1961 .

- ثلاثة قرون من الأدب لفورستر - سور من وفوك ، روبرت - [ترجمة بالاشتراك]

- مكتبة الحياة - مؤسسة فرانكلين - بغداد - د.ت.

- "وليم فولكنر" - لأوكونور ، ولسان فان - ط 1 - المكتبة الأهلية - بيروت 1961

- البركامو - لجرمين بري - بيروت 1967 .

- الحياة في الدراما - اريك بنتلي - ط 1 - المكتبة العصرية - بيروت 1968 .

- الأسطورة والرمز : [15 مقالا نقديا] - ط 1 - دار الحرية للطباعة - بغداد 1973

- قلعة اكسل - ادموند ولسن - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد 1976 .

- شكسبير معاصرنا - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1980 .
- شكسبير والإنسان المستوحد لجانيت ديلون - دار المأمون - بغداد - 1987 .

2 - مراجعات :
- الجواد الأدهم : ترجمة نجيب المانع - بغداد 1962 .
- غاستبي العظيم - ترجمة بدر شاكر السياب - مكتبة الحياة - بيروت 1961 .

ت - مراجع متعلقة بجبرا :
1 - كليّا :
- علي الفزاع : جبرا ابراهيم جبرا : دراسة في فنة القصصي - ط 1 - دار المهد - عمان - الأردن - 1985 .
- عبد الله الصالحي : "البنية والدلالة في رواية جبرا : البحث عن وليد مسعود" - شهادة الكفاءة في البحث (مرقونة) إشراف الأستاذ كمال عمران - جامعة تونس الأولى - السنة الجامعية 1989-1990 .

2 - جزئيّا (1) :
- أ - كتب :
- غالي شكري - "الرواية العربية في رحلة العذاب" - ط 1 - نشر عالم الكتب - القاهرة 1971 - [رواية صراخ] .
- الياس الخوري : "تجربة البحث عن أفق : مقدمة لدراسة الرواية العربيّة بعد الهزيمة" - ط 1 - مركز الأبحاث الفلسطينيّة - بيروت - 1974 - [رواية السفينة] .
- محسن جاسم علي الموسوي - "الموقف الثوري في الرواية العربيّة المعاصرة" - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد 1975 [صراخ - السفينة] .

(1) أدرجنا في هذا القسم الروايات التي وقعت دراستها ووضعناها بين معقفين .

- صـالح أبو إصـبع ـ "فلسطين في الرواية العـربيّة" ـ ط 1 - مركـز الأبحاث الفلسطينيّة ـ بيروت 1975 - [السفينة] .

ـ محمد مبارك ـ "دراسات نقديّة في النظرية والتطبيق" ـ ط 1 ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ـ 1976 [صيّادون ـ مع تحامل على المؤلف] .

ـ واصف أبو الشباب ـ "صورة الفلسطيني في القصّة الفلسطينيّة المعاصرة" ـ ط 1 ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ 1977 - [صراخ ـ صيّادون ـ السفينة] .

ـ شكري عيّاد ـ "الرّؤيا المقيّدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب" ـ ط 1 ـ الهيئة المصرية العامّة للكتاب ـ القاهرة ـ 1979 [صراخ] .

- السيد حامد النسّاج ـ "بانوراما الرواية العربيّة الحديثة" ـ ط 1 ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ 1980 ـ [صراخ : مع خلط فادح بين هذه الرواية وصيّادون] .

ـ ابراهيم السعّافين "تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870-1967) ـ ط 1 ـ دار الرشيد ـ بغداد ـ 1980 ـ [صراخ ـ صيّادون] .

- عبد الجبار عباس - "في النقد القصصي" - ط 1 - دار الرشيد - بغداد 1980 ـ [البحث] .

ـ أحمد أبو مطر ـ "الرواية في الأدب الفلسطيني" ـ 1950-1975 ـ ط 1 ـ دار الرشيد ـ بغداد 1980 ـ [صراخ ـ السفينة] .

ـ الياس خوري : "الذاكرة المفقودة : دراسات نقديّة" ـ ط 1 ـ مؤسسة الأبحاث العربيّة ـ بيروت ـ 1982 . [صراخ - صيادون]

- ياسين النصير ـ "الرواية والمكان" ـ ط 1 ـ دار الشؤون الثقافية العامّة ـ بغداد ـ 1986 - [البحث ـ السفينة] .

- مصطفى الكيلاني ـ "إشكاليات الرواية التونسية من النشأة إلى 1985 - شهادة التعمق في البحث ـ إشراف الدكتور محمود طرشونة ـ الجامعة التونسية ـ 86-1987 ـ (بحث مرقون) ـ [تأثير رواية "البحث" في الرواية التونسية] .

ـ نجم عبد الله كاظم ـ "الرواية في العراق" ـ 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكيّة فيها ـ ط 1 ـ دار الشؤون الثقافية العامّة ـ بغداد 1987 ـ [صراخ ـ غرف ـ صيادون ـ السفينة ـ البحث] .

- محمد الجزائري - "أسئلة الرواية : جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : دراسة مقاربات إبداعية ونقدية - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1989 - [الغرف الأخرى] .

- محمود شريح - "توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى" - ط 1 - دار رياض الريس للكتب والنشر - لندن - 1989 .

ب - مقالات في مجلات عربية :

- جورج سالم - "تأملات في رواية جبرا : السفينة" - الآداب - س 7 - ع 7 - يوليو تموز 1972 - بيروت - ص ص 64-66 .

- غالب هلسا - "إلى أين تتجه سفينة جبرا ؟" - الثقافة - ع 10 - تشرين الأول -1977 بغداد - ص ص 84-114 .

- ضياء الشرقاوي - "المعمار الفني في رواية السفينة" - المعرفة ع 193-194 - آذار - نيسان 1978 - دمشق - ص ص 7-57 .

- محمد كامل الخطيب - "عالم جبرا الروائي" - شؤون فلسطينية - ع 102 - أيار (مايو) - 1980 - بيروت - ص ص 105-123 .

- رضوى عاشور - "موقفان وطريقان : المتشائل - وليد مسعود" الكرمل - ع 1 - شتاء 1981 - بيروت - ص ص 151-164 .

- أسعد محمد علي - "البحث وتنويعات الشكل الموسيقي" - الأقلام - ع 1 - س 18 - كانون الثاني - 1983 - ص ص 30-40 .

- روجر آلن - "الصحراء / البحر " نظرة عربية إلى كنفاني وجبرا" الكرمل - ع 18 - 1985 - ص ص 36-44 .

- أحمد دحبور - "وليد جبرا" - الأفق - ع 99 - 10 نيسان (أبريل) - 1986 - ص 40 .

- وليد أبو بكر - "حطام الذاكرة في روايات جبرا" - الأقلام - ع 11-12 - تشرين الثاني - كانون الأول 1986 - ص ص 28-38 .

ـ أحمد دحبور ـ "صراخ أورا فويبنس في ليل جبرا الطويل" ـ الأفق ـ ع 167ـ تشرين الأوّل ـ (أكتوبر) ـ 1987 - ص 34 .

أحمد دحبور ـ "جائزة فلسطين" ـ الأفق ـ ع 214 ـ تشرين الأوّل (أكتوبر) 1988 ـ ص 34 .

ـ محمد عزالدين التازي ـ "مفهوم الروائيّة داخل النصّ الرّوائيّ العربي" ـ الوحدة ـ ع 49 - س 5 ـ تشرين الأوّل (أكتوبر) 1988 - صفر 1409 ـ ص ص 96-112 .

ـ فخري صالح ـ "جبرا في البحث عن وليد مسعود : تكثير المنظور الاجتماعي الموحّد " ـ الأفق ـ ع 218 ـ تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 - ص ص 44-46 [ج 1] .

ـ فخري صالح ـ "صورتان لوليد في الحياة والرواية : جدارة الخلق الأدبي" ـ الأفق ـ ع 219 ـ تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 - ص ص 44-46 [ج 2] .

ـ فخري صالح ـ "البئر الأولى بين الحياة الواقعيّة والخيال الفني : سيرة جبرا تحاور رواياته" ـ الأفق ـ ع 250 - س 9 - تموز (يوليو) 1989 - ص ص 42-43 .

ـ حسين علي حداد ـ "فلسطين في الأدب الروائي : بين غسان وجبرا" ـ الأقلام ـ ع 6 ـ حزيران 1989 - ص ص 152-153 .

ـ سمير يوسف ـ "قراءة في رواية جبرا : "الغرف الأخرى" : استحالة الاتصال بين النص والواقع" ـ الأفق ـ ع 279 ـ س 9 - شباط ـ (فبراير) 1990 - ص ص 42-44 .

ـ حسام الخطيب ـ "الرواية الفلسطينيّة : الصوت والصدى" ـ العربي ـ ع 379 - يونيو 1990 - ص ص 110-115 .

ب ـ مراجع عامّة : (1)

1 - مراجع عامّة باللغة العربية :

أ ـ كتب :

ـ ابن المقفع (عبد الله) ـ "كليلة ودمنة" ـ ط ـ دار بوسلامة ـ تونس 1981 ـ

(1) تتضمّن هذه القائمة من الكتب على ما استعمل ولم نستعمل أثناء البحث وهذه المراجع تتعلّق بفنّ الأدب عامّة والرواية خاصّة .

- ابن منظور : "لسان العرب"
- أبو عنيمة (حسان) - "فلسطين والعين السينمائيّة" - ط 1 - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1981 .
- اسماعيل (عزالدين) - "الأدب وفنونه" - ط 5 - دار الفكر العربي - د. ت.
- بحراوي (حسن) - "بنية الشكل الروائي" - ط 1 - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1990 .
- برادة (محمد) وآخرون - "دراسات في القصة العربية : وقائع ندوة مكناس" - ط 1 - مؤسسة الأبحاث العربية - 1986 .
- براهم (عبد الفتاح) - "البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصيّة" - "الوعول" - ط 1 - الدار التونسيّة للنشر - تونس 1985 .
- بكار (توفيق) - "الثابت والمتحول" تقديم : موسم الهجرة للشمال - الطيب صالح - دار الجنوب للنشر - تونس 1985 .
- "مجنون فلسطين" تقديم : "مختارات شعرية" - محمود درويش - دار الجنوب للنشر - تونس 1985 .
- "فلسطين : بكاء إلى حدّ الضحك" - تقديم "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لأميل حبيبي : - دار الجنوب للنشر - تونس 1982 .
- "أرض النار" تقديم : موعد النار - فؤاد التكرلي - دار الجنوب للنشر - تونس 1991 .
- "جدلية المال والأقوال" - منشورات مهرجان قابس الدولي - تونس 1987 .
- بوحاه (صلاح الدين) - "الأشياء في الرواية الواقعيّة العربيّة المعاصرة - شهادة التعمق في البحث - الإشراف : توفيق بكار - الجامعة التونسية - 1987 - (مرقونة) .
- البورمي (منيب محمد) - "الفضاء الروائي في الغربة" - الإطار والدلالة - دار النشر المغربيّة - المغرب - 1983 .
- بوابي (مصطفى) - "دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنيّة - اللص والكلاب" - "الطريق - الشحاذ" - ط 1 - الدار التونسيّة للنشر - تونس 1986 .

ـ الخليلي (جعفر) ـ "الملخص لكتاب العرب واليهود في التاريخ" ـ ط 2 - دار الرشيد للنشر ـ بغداد 1979 .

ـ رابد (عبد الصمد) ـ "مفهوم الزمن ودلالته" ـ ط 1 ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس 1988 .

ـ الزجاجي (باقر جواد) ـ "الرواية العراقيّة وقضيّة الريف" ـ ط 1 - دار الرشيد ـ بغداد 1980 .

ـ الزمرلي (فوزي) ـ "الكتابة القصصيّة عند البشير خريف" ـ ط 1 ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس 1988 .

ـ سويدان (سامي) ـ "أبحاث في النصّ الروائي العربي" ـ ط 1 - مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت 1986 .

ـ شبيل (عبد العزيز) ـ "الفن الروائي عند غادة السمان" ـ ط 1 - دار المعارف سوسة ـ تونس 1987 .

ـ شحيّد (جمال) ـ "في البنيويّة التركيبيّة دراسة في منهج لوسيان قولدمان" ـ ط 1 - دار ابن رشد ـ بيروت 1982 .

ـ الشملي (منجي) ـ "في الثقافة التونسية" ـ ط 1 ـ دار الغرب الاسلامي ـ بيروت 1985 .

ـ صائغ (عبد الاله) ـ "الابداع الأدبي العربي قبل الاسلام بين الواقع والتوقع" ـ ط 1 ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد 1989 .

ـ صالح (قاسم حسين) ـ "الإنسان من هو؟" ـ ط 1 ـ منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد 1984 .

ـ صغار (فوزية) ـ "أزمة الأجيال العربية المعاصرة : دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ـ مع مقدّمة للأستاذ : منجي الشملي ـ ط 1 ـ مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ـ تونس 1980 .

ـ الطرابلسي (محمد الهادي) ـ "بحوث في النصّ الأدبي" ـ ط 1 ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس 1988 .

- طرشونة (محمود) _ "الأدب المريد في مؤلفات المسعدي" _ الدار التونسية للنشر _ تونس 1978 .

_ "مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليله وليله" _ تونس 1986 .

_ "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" _ ط 1 _ المطابع الموحدة _ 1989 .

_ عالم (محمود أمين) _ "ثلاثية الرفض والهزيمة" _ دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم : تلك الرائحة _ نجمه اغسطس _ اللجنة _ ط 1 _ دار المستقبل العربي _ القاهرة _ 1985 .

_ عبد الله (محمد محسن) _ "الريف في الرواية العربية" _ ط 1 _ عالم المعرفه _ الكويت _ 1989 .

_ العيد (يمنى) _ "الراوي : الموقع والشكل" _ ط 1 _ مؤسسة الأبحاث العربية _ بيروت 1986 .

- غنيم (عبد الرحيم) - "المرتكزات النفسية للفكره الصهيونيّة : مقدمه لدراسه الخصائص النفسيّة للتجمّع الاسرائيلي" - ط 2 - دار الجليل - دمشق 1985 .

- الفرجاني (محمد علي) - "في الشريط الساحلي" - ط 1 - الدار العربية للكتاب تونس - ليبيا - د.ت.

- قاسم (سيزا) - بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" - ط 1 - دار التنوير - 1985 .

- القبسي (محمد عبد الحافظ)- وعد بلفور في ظلّ التوسّع الاستعماري" - ط 1 - الشركة التونسية للتوزيع - تونس 1990 .

- مرتاض (عبد الملك) - ألف ليله وليله دراسه سيميائيّة تفكيكيّة لحكايه حمال..."

- ط 1 - دار الشؤون الثقافيه العامّة - بغداد 1989 .

- مرزوقي (سمير) بالاشتراك مع جميل شاكر - "مدخل إلى نظريه القصه" - ط 1 - الدار التونسية للنشر - تونس 1985.

- مندور (محمد) - "الأدب وفنونه" - ط 2 - دار النهضه لبنان . د. ت.

- موسى (شمس الدين) - "المرأة الأنموذج في الرواية العربيّة الحديثة" - ط 2 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988 .

- ساقوري (ادريس) - "الرواية المغربية : مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية" - ط 1 - دار النشر المغربية - المغرب 1983 .

- نجم (محمد يوسف) - "القصة في الأدب العربي الحديث" - ط 3 - دار الثقافة - بيروت - 1966 .

- نعمة (رجاء) - صراع المقهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية "موسم الهجرة" للطيب صالح - ط 1 - بيروت - 1986- .

- الواد (حسين) - البنية القصصية في رسالة الغفران - ط 1 - الدار العربية للكتاب - تونس - 1975 .

- "الرعب ... ووعي الرعب" ، تقدم : شرق المتوسط - عبد الرحمان منيف - دار الجنوب للنشر - تونس 1983 .

- "في مناهج الدراسات الأدبية" - ط 2 - سراس للنشر - تونس 1985 .

ب - المجلات :

- مكي (محمود علي) -"الفن القصصي في أدب أمريكا اللاتينيّة" - المجلة -ع 93 - س 8 - سبتمبر 1964 - القاهرة - ص ص 72-78 .

- موسى (شمس الدين) - "ثلاثة محاور لدراسة الرواية العربيّة" - الأقلام -ع 8 - س 11 - أيار 1976 - ص ص 36-47 .

- سمعة (خلدون) - "مقدمة في الجنس الروائي" - المعرفة -ع 185 - تموز 1977 - دمشق - ص ص 17-42 . وفي نفس العدد .

- خاشجي (موريس) - "سمات الرواية الجديدة" ص ص 25-46 .

- أبو الحب (ضياء الدين) "مفهوم النفس في التراث العربي" ص ص -104-105

- مرجان (مصطفى) - "أدوات جديدة للنقد الروائي" - ص ص 106-111- آفاق عربيّة -ع 5 - كانون الثاني 1979 .

- طراد كبيسي - "مشروع رؤية نقدية للرواية العربيّة" - ص ص 58-69 الأقلام- ع 7 - س 15 - نيسان 1980 .

- نساج (سيد حامد) - "الرواية فنا أدبيا" - ص ص 22-29 - الفيصل - ع 38 - س 4 - حزيران (يونيو) تموز 1980 .

- العيد (يمنى) - "في البنيـة الـروائيّة : رواية السـؤال" - ص ص 157-186 - الكرمل - ع 3 - صيف 1981 .

- خوري (الياس) - "حديث عن الرواية العربية" - ص ص 153-159 .

- ماضي (شكري عزيز) - "من إشكالات النقد المعاصر" - ص ص 28-40 - اليمن الجديد - ع 6 - س 16 - يونيو 1988 .

- اليوسف (سامي يوسف) - النقد العربي وممكناته - ص ص 10-18 - الوحدة - ع - 49 - س 5 - تشرين الأوّل - أكتوبر 1988 .

- بكار (توفيق)- "جدلية المماثلة والمقابلة في التوابع والزوابع لابن شهيد (القسم الأوّل) - ص ص 71-81 - دراسات أندلسيّة - ع 3 - ديسمبر 1989 .

- "جدليّة الفرقة والجماعة" - فصول - ج 2 - م 4 - يوليو - أغسطس - سبتمبر 1984.

- ثامر (فاضل) - "الرواية العراقيّة" من الرّيادة إلى النضج" - ص ص 116-120 .

- المعطي (عبد الله حمد) - "الزمن : البعد الرابع" - ص ص 39-45 - العربي - ع 379 - يونيو 1990 .

2 - مراجع عامّة مترجمة إلى اللغة العربية :

أ - الكتب :

- ادنوكوف (ف.ع) - "فن الأدب الروائي عند تولستوي" - ترجمة : محمد يونس - دار الرشيد للنشر - بغداد - 1981 .

- ادل (ليون) - - "القصة السيكولوجيّة"- دراسة في علاقة علم النفس بفن القصّة"- ترجمة : محمود السمرة - المكتبة الأهلية - بيروت - 1959 .

- باختين (ميخائيل) - الخطاب الروائي - ترجمة : محمد برادة - ط 1 - دار الفكر - القاهرة 1987 .

- "شعرية دوستويفسكي"- ترجمة : جميل نصيف التكريتي - مراجعه : حياة شراره -ط 1 - دار توبقال - المغرب 1986 .

- بارط (ر.) - التحليل البنيوي للقصّة القصيرة - ترجمة : نزار صبري - مراجعة : مالك مطلبي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .

- باشلار (غ.) - "جدلية الزمن" - ترجمة : خليل أحمد خليل - ط 1 - المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت 1982 .

- برادبري (مالكولم) وآخرون - "دراسات في الرواية الأمريكيّة المعاصرة" - ترجمة : عنيد ثنوان رستم - دار المأمون - بغداد 1989 .

- براد بائف (نيقولا) - "رؤية دوستويوفسكي للعالم" - ترجمة فؤاد كامل - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .

- بردرسون (غوردون) : "نشأة الرواية في أمريكا اللاتينيّة" - ترجمه : سميرة بريك - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1984 .

- بلشن (أدوارد) (بالاشتراك) - الرواية وصنعة كتابة الرواية" - ترجمه : سامي محمد - وزارة الثقافة - بغداد 1981 .

- بوتور (ميشال) - "بحوث في الرواية الجديدة" - ترجمة فريد انطونيوس - ط 2 - منشورات : عويدات - بيروت 1983 .

- بياجيه (جون) - البنيويه - ترجمة : عارف منيمنه / بشير أوبري - ط 3 - منشورات عويدات 1983 .

- تودوروف (ت) - في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمه : أحمد المديني - ط2 - دار الشؤون الثقافية العامه - بغداد 1989 .

- نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس [اعداد وتقديم] - ترجمه : ابراهيم الخطيب - ط 1 - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - المغرب 1982 .

- دوس (س. ديلمو) - "الدراما والدرامي" ترجمه عبد الواحد لؤلؤه - بغداد - الرشيد 1981 .

- راي (وليام) - "المعنى الأدبي : من الظاهرتية إلى التفكيكية" - ترجمة : يوئيل يوسف عزيز - ط 1 - بغداد - دار المأمون 1987 .

- ريكاردو (جان) - "قضايا الرواية الحديثة - ترجمة : صياح الجهيم - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1977 .

- ريد (هاربرت) - "الفن والمجتمع" - ترجمة : فارس متري ضاهر - ط 1 - دار القلم - بيروت 1975 .

- سارتر (ج.ب.) - "دفاع عن المثقفين" - ترجمة : ج. طرابيشي - ط 1 - دار الآداب - بيروت 1973 .

- ستراوس (كلود ليفي) - "الأسطورة والمعنى" - ترجمة : صبحي الدين صبحي - ط 1 - دار الحوار - اللاذقية سورية 1985 .

- سكوت (ويلبريس) [وآخرون] - "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي" - ترجمة : عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي - دار الرشيد للنشر - بغداد 1981 .

- طومسون (جورج) ودستروف (ف) : "دراسات ماركسية في الشعر والرواية" - ترجمة : ميشال سليمان - ط 1 - دار القلم - بيروت 1984 .

- غارودي (ر.) :

- "مستقبل المرأة" - ترجمة : محمود هاشم الوردي -ط 1 دار الحوار - سوريه- 1985.

- "واقعية بلا ضفاف" - ترجمة : حليم طوسون - دار الكتاب العربي - مراجعه : فؤاد حداد - القاهره - د. ت.

- غريبة (ا.ر.) - "نحو رواية جديدة" - ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى - دار المعارف مصر - د. ت.

- غوشه (مارسيل) وسار (كلاستر) - "أصل العنف والدولة" - ترجمه : علي حرب - ط 1 - دار الحوار - سورية - 1985 .

- فاير (ديان دوات) - "فن كتابة الروايه" - ترجمه : عبد الستار جواد - مراجعه : عبد الوهاب الوكيل - دار الشؤون الثقافيه العامه - بغداد 1988 .

- فريحة (أنيس) - ملاحم وأساطير من الأدب السّامي (اقتباس) - ط 2 - دار النهار للنشر - بيروت - 1979 .

- فيسر (أ.)- "الاشتراكية والفن" - ترجمة : أسعد حليم - ط 1 - دار العلم - بيروت - 1973 .

- كريمر (صموئيل نوح) - "طقوس الجنس المقدس عند السومريين" - ترجمة : نهاد خياطة - ط 1 - دار الحوار - سوريا 1986 .

- لوكاتش (ج) - "توماس مان" - ترجمة : كميل فيصر داغر - ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1977 .

- "الرواية التاريخيّة" - ترجمة : صالح جواد كاظم - ط 2 - وزارة الثقافة - بغداد 1986 .

-الرواية كملحمة بورجوازية - ترجمة : ج طرابيشي - ط 1 - دار الطليعة - بيروت 1979 .

- لويس (جون) : - "الإنسان ذلك الكائن الفريد"- ترجمة : صالح جواد كاظم - بغداد -دار الرشيد للنشر 1981 .

- ليح (كلنفورد) وآخرون - "المأساة الروماسيّة - المماثلة - الجبار الذهبي - اللامعقول - ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد 1982 .

- ماركوز (هوبرت) - "الثورة والثورة المضادة"- ترجمة : طرابيشي (ج) - ط 1 - بيروت -دار الآداب 1983 .

- ماكوري (جون)- "الوجوديّة" - ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام - مراجعة : فؤاد زكريا- عالم المعرفة - الكويت 1982 .

- موم (سومرت)- "الفنان في عصر العلم"- مقال "فن الرواية" ص ص 219-230 ترجمة : فؤاد دوارة -- ط 2 - وزارة الاعلام - بغداد 1986 .

- موير (ادوين) - "بناء الرواية"- ترجمة : ابراهيم الصيرفي - مراجعة : عبد القادر القط -المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والأنباء والنشر -القاهرة 1965 .

- هالبرين (جون) - "نظرية الرواية (مقالات جديدة)- ترجمة محي الدين صبحي - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1981 .

- هوميروس - ""الالياده"- ترجمه : عنبره سلام خالدى - ط 1 دار العلم- للملايين - بيروت 1974 .

- وارين (أوستن) و (وليك) رينيه : نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي - مراجعة : حسام الخطيب - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق 1972 .

- ولسن (كولن)- "فن الروايه"- ترجمه : محمد درويش - ط 1 - دار المأمون - بغداد 1986 .

ب - المجلات :

- وات (ايان) - الواقعية والرواية --ترجمة يوئيل يوسف عزيز -الأقلام ع 1 - س 11 - تشرين الأول 1975 - ص ص 3-16 .

- نادو (موريس) - "الرواية الحديثة" - ترجمة : فؤاد كاظم - الأقلام -ع 1 - س 12 - تشرين الأول -1976 ص ص 12-18 .

- كلر (ج .) - "البنيوية وبناء الشخصية في الرواية" -ترجمة محمد درويش الأقلام - ع 6 - حزيران 1986 .

- كوفسكي (فاديم) - "النموذج -البطل - الشخصيّة" - ترجمة علي الحلي - الأقلام - ع 6 - حزيران 1986 .

- هوتورن (جيريمي) - "تحليل الرواية" -ح 1 : كشف وإخفاء الوسط السردي - ص 6

- تحليل الرواية - ح 2 : "مشكلات السرد والبحث عن موقع الراوي" - ص 6 - ترجمه : فخري صالح - جريده "القدس العربي" - س 2 - ع 571-572 .

3 - مراجع عامة بلغة أجنبية :

أ - كتب :

- Adorno (T W) - Autour de la théorie esthétique - trd de l'Allemand - Jimenez (M) et Kauf Holez (E) - Paris - Klicksieck - 1976

- Baktine (M) - Esthétique et théorie du roman - trd . Olivier (D) - Paris - Gallimard - 1978

- Barthes (R) :

  - Le degré Zéro de l'écriture - Eléments de Sémiologie - Paris - Biblio - Mediations - 1968

  - Le Plaisir du texte - Paris - Collection tel quel - ed - Seuil 1973

  - S/Z - Paris - Ed · Seuil - 1970

- Barthes (et autres) - Littérrature et Réalité - Paris - ed Seuil 1982

  - Poétique du Récit - Paris - ed . Seuil 1977

  - Communications N° 8 - "L'Analyse structurale du Récit" - Seuil - Paris - 1981

- Bourneuf (R) et Ouellet (R) - "L'Univers du Roman" - Paris - ed Presse Universitaire de France - 1975

- Ducrot (Oswald) - Todorov (T) - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Seuil - Paris 1972.

- Frye (Northop) - Anatomie de la Critique - trd de l'anglais Durand (Guy) - Paris Gallimard

- Genette (G) - Figures - Paris Seuil 1966

  Figures II - Paris Seuil 1969

  Figures III - Paris Seuil 1972

  Palimpsestes la littérature au second degré - - Paris Seuil 1982

- Goldmann (L.) - Pour une solciologie du roman, - Paris - Gallimard 1968

- Grant (Micheal) et John Hazel - Dictionnaire de la Mythologie - trd Etienne Leyris - Paris - Marabout - 1975

- Grillet (A-R) - Pour un nouveau roman, ed : Minuit - Paris 1963

- Guirand (P.) - La stylistique - Collection . Que suis-je ? - ed . PUF 1972

- Guyard (M.F.) - La littérature comparée - Collectioon : Que suis-je ? - ed . PUF 1972.

- Lukacs (G.) - La théorie du Roman - trd de l'Allemand Clairevoye (J) ed . Coutier - Paris - 1963.

- Poulet (G.) - Les chemins actuels de la critique - Coll. : 10/18 - Paris - 1968.

- Propp (V.) - La morphologie du Conte - trd Derida (M.) - Seuil - Paris 1970

- Richard (J.P.) - Littérature et Sensation - Seuil - Paris - 1954

- Todorov (T.) (et autres) :

  - Théorie de la littérature - Ed Seuil - Paris 1965
  - Introduction à la littérature fantastique - Seuil Paris 1970
  - Les genres des Discours - Seuil - Paris 1978
  - Poétique de la prose (Nouvelle recherche sur le récit) - Seuil Paris

ب - مجلات :

- Littérature - "Sémiologie du Roman" N° 36 - Decembre 1979

- La Grande Encyclopédie - ed L Larousse - Paris - 1976

الفهرست